ENCYCLOPÄDIE DER GESAMMTEN MUSIKALISCHEN WISSENSCHAFTEN ODER UNIVERSAL-LEXICON DER...

Encyclopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften,

oder

Universal-Lexicon

der

Tonkunst.

Bearbeitet

von

M. Fink, de la Motte Fouqué, Dr. Grosheim, Dr. Heinroth, Professor Dr. Marx, G. Nauenburg, Ludwig Rellstab, Ritter v. Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode, m. A. und

dem Redacteur

Dr. Gustav Schilling.

Dritter Band.

Fockerodt bis Irland.

Stuttgart,
Verlag von Franz Heinrich Köhler.

1836.

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nicht, eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Göthe.

Fockerodt, Johann Anton, ein musikalischer Schriftsteller u. Componist aus dem Ende des 17ten und Anfange des 18ten Jahrhunderts, war aus Mühlhausen in Thüringen gebürtig, und zu seiner Zeit in beiden Eigenschaften sehr angesehen. Von seinen Werken, von welchen Walther und Gerber in ihren betreffenden Wörterbüchern ein, übrigens noch sehr mangelhaftes, Verzeichniß mittheilen, ist besonders merkenswerth der „musikalische Unterricht, darinn die musikalischen Regeln aus mathematischen Principiis untersucht vorgetragen werden", wovon in den Jahren 1708 bis 1718 vier Theile in Mühlhausen erschienen.

Fodor, Joseph, vor 15 bis 20 Jahren noch einer der berühmtesten Violinvirtuosen Deutschlands, lebte früher aber zu Paris und Amsterdam, und war geboren um 1760. Seine höchste Blüthe fällt in die Zeit von 1790 bis ohngefähr 1810. Aus Paris vertrieb ihn die vorletzte Revolution. Amsterdam verließ er 1808; machte dann eine große Reise durch Deutschland, auf welcher er mehrere Jahre zubrachte, und ging endlich nach Rußland, wo er nach einem längeren Aufenthalte in Petersburg endlich Moskau zu seinem ferneren Wohnsitze wählte. Ob er in diesem Augenblicke noch am Leben ist, wissen wir nicht. Unter seinen Compositionen sind die Quartette und Violinduo's die zahlreichsten. Von ersteren mögen wohl gegen 50, und von letzteren gegen 70 bis 80 in Sammlungen von je 6 Stück im Drucke erschienen seyn. Dann schrieb er gegen 15 Violinconcerte, mehrere Solo's, Variationen und Potpourri's, unter welchen letzteren besonders das über A ça ira (Offenbach bei Andre) lange Zeit sehr beliebt war, und endlich auch „Pseaume prémier mis en Musique pour 3 voix (Sopr., Ten. et Bass.) avec accomp. de Piano", welche Composition aber, auch ohne von irgend einer strengen Forderung an den Tonsetzer auszugehen, weder im Ganzen noch in mehreren einzelnen Stellen den Geist einer wahrhaft religiösen Musik, noch weniger aber jene innere Kraft und Gluth der Empfindung enthält, die diesem Psalme eigen ist. Auch jene Violinsachen dürften für die jetzige Zeit nicht mehr ganz angemessen seyn, da sie, dem eben herrschenden Geschmacke angemessen und vollkommen französirend, auch mit Veränderung der Mode nothwendig der Vergessenheit anheimfallen mußten.

Fodor, Anton, jüngerer Bruder des bekannten Violinisten (s. den vorhergehenden Artikel), aus Deutschland, vermuthlich in den letzten 60ger Jahren, gebürtig; ein braver Clavierspieler; wanderte im Jünglingsalter nach Paris, von wo ihn aber die Revolutionsstürme wieder vertrieben. Dann, von 1795 an, finden wir ihn mit seinem Bruder zu Amsterdam, sehr geschätzt und durch seine wöchentlichen, zahlreich besuchten Liebhaber-Concerte in guten Umständen. Von seinen Pianoforte-Compositionen sind gedruckt: 4 Concerte; 12 Sonaten zu 2, 4 und 6 Händen; 4 Quartette für Clavier, Violine, Alt und Baß; 6 Solo's; mehrere Variationen; Lie-

der u. dergl., und auch eine Sinfonie a grand Orchestre. In allen findet sich eine deutliche Nachahmung der Steibelt'schen Manier. Wer die concertirenden Sonaten von Steibelt kennt, weiß auch, wie dieses F's Concerte und Sonaten beschaffen sind: junge Frauenzimmer mit ziemlicher Fertigkeit, namentlich der rechten Hand, werden sie mit Vergnügen und nicht ohne Nutzen spielen. Bei denen mit Orchesterbegleitung kann meistens das Orchester recht wohl wegbleiben, oder doch durch ein Quartett zur Genüge ersetzt werden. 81.

Fodor-Mainvielle, Madame. Diese außerordentliche Sängerin, Tochter des vorhergehenden Anton F., welche sich einen europäischen Ruf erworben hat, wurde geboren 1793, kam aber in früher Jugend schon nach Petersburg, wo sie sich alsbald ein großes Ansehen als Sängerin erwarb. Sie ging darauf nach Italien und vervollkommnete sich daselbst so, daß man sie nach wenigen Jahren schon die erste dramatische Sängerin Europa's nannte. Sie war die Hauptstütze aller Unternehmungen Barbaja's, und füllte die Häuser zu Neapel, Rom, Florenz, Verona, Bologna, Mailand mit einer begeisterten Menge, die nicht aufhören konnte, mit stürmischer Bewunderung sie als erste Künstlerin zu begrüßen, als welche sie eben so groß war in ernsten und tragischen Darstellungen, wie z. B. in „Semiramis" u. dergl., als in denen der heitersten Anmuth, wie z. B. als Resine im „Barbier von Sevilla". Mit dem edelsten Ausdrucke verband sie die größte Biegsamkeit und Geläufigkeit der Stimme, und sie war es namentlich, welche sich zuerst das mezza voce, was man unter Anderem an der Sonntag so sehr bewunderte und liebte, im höchsten Grade der Vollkommenheit angeeignet hatte. 1823 befand sie sich mit Barbaja in Wien, und von hier ging sie wieder nach Paris, wo sie sich mit einem (uns unbekannten) Hrn. Mainvielle verheirathete. Der Grund, warum sie kurz darauf ganz unerwartet das Theater verließ, ist nicht recht bekannt geworden. Sie selbst behauptete, ihre Stimme sey auf einmal im Abnehmen gewesen; Andere wollen dies nur ein leeres Vorgeben nennen, das sie nur gemacht habe, um den langwierigen Proceß zu gewinnen, in den sie jenes plötzlichen Rücktrittes wegen verwickelt wurde, der zuletzt aber zu ihren Gunsten ausging. Indeß muß doch was an der Sache gewesen seyn, da sie 1828, als sie auf's Neue wieder auf den Theatern zu Neapel sang, nicht so sehr mehr als früher gefallen wollte. Und deshalb durfte auch Sievers im 10ten Bande der „Cäcilia" pag. 199 über sie schreiben: „Herrschte in Italien noch eine eigentlich ausschließende Gesangmethode, und hätte sich dort nicht jener streng classische Gesangstyl, welcher unter dem Namen der italienischen Schule noch vor 10 bis 12 Jahren das Entzücken von ganz Europa machte, in eine allgemeine Manier umgestaltet, Mde. F., welche nichts weniger als eine solche Schule, eigentlich gar keine, oder vielmehr ein mixtum compositum von russischem, deutschem, französischem und italienischem Gesange besitzt, hätte trotz ihres kräftigen und gesunden Organs und der Biegsamkeit desselben in Italien nicht gefallen können." Jetzt singt sie noch immer abwechselnd in Italien und Frankreich, und, wenn auch nicht mit dem früheren enthusiastischen, so doch selten ohne allgemeinen außerordentlichen Beifall. — Nächst ihrem eigenen Verdienste als wahrhaft große Künstlerin besitzt sie auch noch das, für die dramatische Gesangskunst nicht minder hoch anzuschlagende, die Sonntag gebildet, und dadurch wiederum ein so nachahmungswürdiges Muster aufgestellt zu haben, sowohl was die eigentliche Gesangsschule anlangt, als in Beziehung auf die Auffassung der Rollen, da letztere Meisterin alle ihre berühmtesten und vollendetsten Parthien, als

die der Semiramis, Desdemona, Rosine u. a., ganz nach Art der Fodor gab. st.

Foerner, Christian, ein berühmter Orgelbauer des 17ten Jahrhunderts, wurde geboren 1610 zu Wettin an der Saale, wo sein Vater Bürgermeister und Zimmermann war, und lernte seine Kunst bei seinem Schwager, dem dasigen Orgelbauer Johann Wilhelm Stegmann, bei dem er auch Unterricht im Feldmessen, der Hydraulik, Gewehrfabrikation und mehreren anderen mechanischen Arbeiten erhielt. Durch solch' vielseitige Bildung ward er einer der geschicktesten Orgelbauer seiner Zeit. Er erfand die Windwaage (s. dies.), und schrieb zwei Abhandlungen: „Unterricht, ein Monochord zu theilen", und „Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften soll gemacht, probirt und angewendet werden, und wie man Glocken nach dem Monochorde mensuriren und gießen kann". Er starb 1678. Von seinen neu gebauten Orgeln sind die berühmtesten: die in der Ulrichskirche zu Halle, und die auf der Augustusburg zu Weißenfels (1673, ein Meisterwerk in seiner Art).

Foggia, Francesco, aus dem Römischen gebürtig (1604), war anfänglich ein Schüler Ant. Cifra's, und kam später in die Schule Bernardo Nanini's und Paolo Agostini's, dessen letzteren Tochter er heirathete. Er war nach Pitoni's Notizen sehr jung, aber reif in seiner Kunst, als er sich auf eine an ihn ergangene Einladung in die Dienste Ferdinand Maximilian's, Churfürsten von Cöln, begab. Von da kam er an den Hof des Herzogs von Baiern, und später zum Erzherzog Leopold von Oesterreich. Hierauf kehrte er wieder nach Italien zurück, wo er zuerst als Maestro an den Cathedralkirchen zu Narni und Monte Fiascone, und dann zu Rom an S. Maria in Aguiro und S. Maria in Trastevere angestellt ward. Im December 1636 ward er Maestro zu S. Giovanni in Laterano, verließ aber auch diesen Posten im Juli 1661 und ging zur Kirche S. Lorenzo in Damaso, und zuletzt (am 13. Juni 1677) zur Hauptkirche S. Maria Maggiore. Er starb hier am 8. Januar 1688, und erhielt seinen Sohn, **Antonio Foggia**, zum Nachfolger. Von seinen Werken sollen nach Gerber's Behauptung selbst die Namen verschwunden seyn; indessen führt Baini, dessen Werke über Palestrina wir auch die obigen Nachrichten entlehnen, mehrere Bücher 2- bis 9stimmiger Motetten, Messen, Litaneien, Psalmen und Offertorien speciell an, welche in den Jahren von 1640—1681 zu Rom gedruckt wurden, und behauptet ferner, daß in Rom kein Archiv sey, wo nicht Werke von F. im Manuscript vorhanden wären, und daß noch jetzt in der päpstlichen Capelle bei der Frohnleichnams-Procession seine Motetti concertati aufgeführt zu werden pflegten. Liberati, der ihn noch als Greis von 80 Jahren kannte, nennt ihn in einem seiner Briefe die einzigste Stütze und den Vater der wahren Kirchenmusik, der alle Style in sich vereinigt, und eben so großartig, gelehrt und erhaben, als leicht und gefällig, für Gelehrte und Unwissende gleich vortrefflich, geschrieben habe. F.

Fogliano, Lodovico, genannt Mutinensis, weil er zu Modena (oder Mailand) geboren wurde, war ein Pythagoräischer (mathematischer) Tonlehrer des 16ten Jahrhunderts, von dem noch ein wichtiges Werk: „Musica theoretica, docte simulac dilucide pertractata, in qua quam plures de harmonicis intervallis, non prius tentatae, continentur speculationes" (Venedig 1529) vorhanden ist. Unter den vielen guten Holzschnitten, welche dasselbe enthält, sind die interessantesten die, welche zur Erklärung des Ge-

brauchs und der Eintheilung des Monochords gehören, weshalb denn auch Hawkins im zweiten Bande seiner Geschichte pag. 387 bis 391 fünf davon hat abdrucken lassen.

Foignet, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts als Gesangs- und Clavierlehrer zu Paris, nach Reichardt's Urtheil der vortrefflichste, gründlichste unter den dortigen Musiklehrern, und schrieb außer mehreren gefälligen Claviersachen und Romanzen auch die Opern: „L'Apothicaire", „le Pelerin", „Le mont Alphae", „Michel Cervantes", „les petits montagnardes", „les deux Charbonniers", „les Jugemens precipites" (Baudeville), „Robert le Bossu", „les brouilleries", „les sabotières", „l'Antipathie", „les prisonnières franç. en Angleterre", „l'Orage" und „le Cri de la Vengeanée", welche alle in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts in Paris zur Aufführung kamen, aber, außer einzelnen Nummern daraus, Manuscript geblieben sind. — Auch sein **Sohn**, der sich namentlich als Harfen-Virtuos vortheilhaft auszeichnete, und ebenfalls als Musiklehrer seinen Unterhalt sich verschaffte, schrieb außer mehreren kleineren Gesangspartien einige Operetten, von denen namentlich „Les noces de Luzette" längere Zeit eine Lieblingsoper des Pariser Publikums war.

Foita, s. Foyta.

Folie d'Espagne, eine ursprünglich spanische Tanz-Melodie, wie schon der Name besagt, gegenwärtig zu den Obsoleten gehörig, von einfach ernstem Character, worin die nationelle Grandezza vorherrscht; meist in einer Moll-Scala gesetzt. Die Anlage ist zweitheilig, je zu acht Tacten; deren immer ein Paar einen Abschnitt bilden, in gleicher Harmonie verweilen, und fast nur consonirende Intervalle enthalten. Der dreivierteltactige Rhythmus ist normalmäßig; die beiden Hälften, wovon die erste in der Dominante cadenzirt, pflegten bei den öfteren Wiederholungen melismatisch verziert zu werden, und der ganze Satz war eigentlich blos für einen Solo-Tänzer bestimmt. Cherubini hat in der Ouverture zur Operette „l'hotellerie portugoise" diese, der pyrenäischen Halbinsel eigene, volksthümliche Weise höchst sinnig benützt, und selbe mit gewohnter Meisterschaft harmoniereich ausgestattet, kunstvoll durchgeführt, und dadurch bewiesen, welch' interessanter Mannigfaltigkeit die wenigen Noten, freilich nur mit solchem Geiste und kühner Phantasie aufgefaßt, in ihrer scheinbar farblosen Simplizität fähig sind. 81.

Folz, Hans, aus Worms gebürtig, Barbier zu Nürnberg in der zweiten Hälfte des 15ten und zu Anfange des 16ten Jahrhunderts, war ein zu seiner Zeit sehr berühmter Meistersänger. Einer der ersten Dichter führte er die dramatische Gattung in die deutsche Literatur ein, indem er den Fastnachtsspielen eine vollkommnere Gestalt gab. Wir besitzen von ihm noch vier solcher Fastnachtsspiele: „Salomon und Marcolf", „ein Bauerngericht", „eine gar bäurische Bauernheirath" „und der Arzt und der Kranke". Dieselben sind wiederholt gedruckt worden. Eben so beliebt waren seine Lieder oder eigentlich nur Melodien, wie z. B. „der Theil-Ton", „die Feil-Weis", „der Baum-Ton" und „der freie Ton." Merkwürdig ist er außerdem auch noch durch seinen lebhaften Antheil an der neuen Erfindung der Buchdruckerkunst und an der Reformation, der er sehr zugethan war.

Fondamento (ital.), bedeutet in der Musik so viel als Grundstimme, s. Baß.

Fond d'orgue, zuweilen auch, aber falsch, **Fond l'orgue** geschrieben, ist der franz. Name des **Principals** (s. dies.).

Fonseca, 1) **Christovam da**, ein portugiesischer Mönch und berühmter Componist seines Landes, geboren 1682 zu Evora und gestorben am 19ten Mai 1728 im Jesuiter-Collegium zu Santarem, hat viele große Kirchensachen hinterlassen, unter denen besonders ein vierchöriges Te Deum noch jetzt sehr hochgeschätzt wird. — 2) **Lucio Pedro da**, geboren zu Campo-Major in Portugal, war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Fürstlicher Capellmeister zu Villa-Vicosa. Von seinen Werken werden noch mehrere, und vielleicht die wichtigsten, auf der Königlichen Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt. — 3) **Nicola da**, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Capellmeister und Canonicus an der Cathedralkirche zu Lissabon, war ein Schüler des berühmten Duarte Lobo, und componirte unter Anderem eine 16stimmige Messe, die für das größte Meisterwerk seiner Zeit gehalten und daher auch noch jetzt auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon sehr sorgfältig aufbewahrt wird.

Fontaine, Violinist im Orchester der großen Oper zu Paris, ein geachteter Virtuos auf seinem Instrumente, und nicht unverdienstlicher Componist für dasselbe. Im Ganzen mögen jetzt (1835) ohngefähr gegen 40 einzelne Werke von ihm erschienen seyn, der Mehrzahl nach Variationen, die zulässigsten Formen für reine Virtuosenkünste, deren sich denn auch nicht wenig darin finden. Als die gelungensten darunter dürfen wohl gelten: op. 11., Introduction et Rondeau brillant avec Orch. et Pfte.; 2ème Aire militaire varié, en Sextuor avec Pfte; 1er Air allemand var. av. Quatuor ou Pfte; Andante et Rondo, av. Pfte. (Paris b. Janet); l'Amitié, Duo conc. p. V. et Pfte. (mit Bertini zusammen componirt); und le Souvenir, gr. Rondeau brill. précédé d'une Introd. av. Orch. ou Quatuor. In allen herrscht viel Feuer, daneben viel Gefälligkeit und Annehmlichkeit der Melodie, und Geschmack in den feinen Nuancirungen, die überdies noch eine außerordentlich tiefe Kenntniß des Instruments verrathen. Fordert man mehr aber, auch von solchem leichteren Genre der Tondichtungen, tiefe Künstlerschaft, — so möchten auch die genannten mit allen übrigen Werken F's keinen Vergleich mit denen aushalten, die unter Anderen Lafont, Molique, Kalliwoda ꝛc. uns lieferten. Ueber die äußeren Lebensverhältnisse F's ist uns Nichts bekannt geworden. 10.

Fontemaggi, 1) **Antonio**, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Capellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom, schrieb viele Kirchensachen, von denen aber nur wenige gedruckt worden sind, und starb 1816. Sein Sohn und Schüler — 2) **Domenico**, ist seit 1823 als Nachfolger des Antonio del Fante Capellmeister an derselben Kirche, und hat ebenfalls viele Kirchenmusiken componirt, die bei den meisten Feierlichkeiten dort aufgeführt werden, aber zum kleinsten Theile nur im Druck erschienen sind. 17.

Fontenelle, Bernard le Bovier de. Dieser geniale Dichter und geistreiche Schriftsteller, der 1657 zu Rouen als der Sohn eines Advokaten und der Schwester des großen Corneille geboren wurde, und in der Zeit von 100 Lebensjahren eine seltene Thätigkeit und eine bis an sein Ende (1757) ungeschwächte Gesundheit des Körpers und der Seele besaß, wird von vielen, auch sonst umsichtigen, musikalischen Schriftstellern nicht selten als ein höchst kunstverständiger Musiker angeführt. Sein berühmtes Wort „Sonate que me veux – tu?" wird als eine heilige Autorität citirt, und die

Meisten, die es im Munde führen, nehmen es für den Ausspruch eines tiefen Kenners. Allein F. war nichts weniger als das, was am besten seine eigenen Worte bezeugen, wenn er in einem seiner Werke selbst gesteht: „Drei Dinge giebt es, von welchen ich nie das Geringste verstanden habe, nämlich das Spiel, die Weiber und die Musik". Dies mag denn zur Berichtigung der vielen Expectorationen dienen, die man hie und da über den tiefen musikalischen Kunstsinn jenes Schriftstellers findet. Vielleicht hat der Antheil, welchen er an der Dichtung der Opern „Psyche" und „Bellerophon" nahm, die unter dem Namen seines Oheims, Thomas Corneille, erschienen, und der Umstand Veranlassung zu denselben gegeben, daß wirklich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Musiker Namens Fontenelle zu Paris lebte, der eine Oper („Hekube") zur Aufführung brachte, die jedoch auch weiter nichts war als eine Zusammenstellung von verschiedenen beliebten Melodien aus Gluck's und Sacchini's Werken.

Fontuanne, Pariser Claviervirtuose und Componist, setzte meist mit Anderen, z. B. Lafont, Berbiguier rc., zusammen Duette, Trio's rc. für sein Instrument, die aber das Glück, welches sie hie und da machten, weniger ihm als seinen Helfershelfern zu verdanken gehabt haben mögen; so z. B. die Polonaise für Viol. und Pf. von Lafont und ihm, das Nocturne concertant für Flöte und Pf. von Berbiguier und ihm (auch für Harfe und Flöte arrangirt), und die Polonaise für Violoncell und Pf. von Baudiot und ihm. Allein componirte er Wenig. Wir kennen in dieser Art von ihm nur sein op. 7: Var. conc. p. Pf. et Viol., und einige Märsche für Pf., welche Pleyel zu Paris druckte. 4.

Forcroix oder Forcroy, s. Forqueray.

Ford, Thomas, ein englischer Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war Kammermusikus des Prinzen Heinrich zu London, und besonders wegen seiner Canons, die in John Hilton's Collection gedruckt und von denen auch einige von Burney im 3ten Bande seiner Geschichte mitgetheilt worden sind, sehr beliebt. Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon bringt auch den langen Titel einer Sammlung vierstimmiger Lieder mit Lautenbegleitung rc. von seiner Composition, von welcher er aus Hawkins Geschichte Kunde erhielt. Sonst ist nichts von diesem alten Meister bekannt, in dessen Lob übrigens alle alten Geschichtschreiber unausnahmlich einstimmen.

Forkel, Joh. Nicol., Doctor der Philosophie und seit 1779 Musikdirector an der Universität zu Göttingen, geboren zu Meeder bei Coburg am 22sten Februar 1749, wurde zuerst als Organist der Universitätskirche in Göttingen angestellt, wo er sich besonders als Verehrer der Compositionen von Joh. Seb. Bach und der Söhne desselben, durch Sammeln vieler ungedruckter Werke der Bach'schen Familie, so wie überhaupt durch Sammlung eines nicht unbedeutenden Schatzes seltener musikalischer Kunstwerke aller Völker aus allen Jahrhunderten, auszeichnete. Davon waren auch selbst die Kupferstiche berühmter Contrapunctisten nicht ausgeschlossen. Die größte Sorgfalt verwendete er auf Vervollständigung seiner Bibliothek der theoretischen und geschichtlichen Schriften über Tonkunst. Er besaß mehr als fünfhundert größere musikalische Werke, wozu eine reiche Sammlung von Abhandlungen und Programmen kam, die er für seine Liebe zu geschichtlichen Forschungen um so nöthiger hatte, je weniger ihm die öffentliche Göttingen'sche, in Fakultätswissenschaften mit Recht höchst gerühmte, aber an musikalischen Werken äußerst arme, fast davon entblößte

Bibliothek Unterstützung gewährte. Dennoch hatte er dieser öffentlichen Bibliothek nicht wenig zu verdanken, der nothwendigen Hülfsbücher wegen, die zu jeder Art gründlicher Untersuchung unentbehrlich sind, welche freilich aber keine musikalischen Titel tragen, und die Tonkunst nur nebenbei berühren. Sein Fleiß für das Wissenschaftliche, namentlich das Geschichtliche der Tonkunst war außerordentlich, und nur die größte Unbilligkeit kann ihm die Achtung entziehen wollen, zu welcher sich nicht allein Deutschland, sondern die Welt für verpflichtet hielt. Daß er im Geschichtlichen und Theoretischen höher steht als im Aesthetischen der Kunst, kann nicht geleugnet werden. Als Componist nahm er am wenigsten eine hohe Stelle ein. Dennoch gereicht es dem thätigen Manne zur Ehre, daß er auch hierin seine Kräfte nicht unversucht ließ. Seine meisten und größten Compositionen sind Manuscript geblieben, z. B. Sinfonien, Concerte für das Clavier, mehrere Sonaten und Chöre, 2 Cantaten: „die Macht der Harmonie" und „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem", auch ein Oratorium: „Hiskias". Gedruckt wurden mehrere Hefte Sonaten, auch ein Heft mit Begleitung der Violine oder des Violoncells, einige Variationen und Gleim's neue Lieder mit Melodien für's Clavier ꝛc. Durch Correctur der bei Kühnel in Leipzig erschienenen Seb. Bach'schen Werke erwarb er sich ein noch größeres Verdienst. Als Schriftsteller trat er zuerst 1774 mit einer Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen in Göttingen auf: „Ueber die Theorie der Musik, in sofern sie Liebhabern und Kennern derselben nothwendig und nützlich ist". Diese Abhandlung und eine spätere Einladungsschrift (1779): „Ueber die beste Einrichtung öffentlicher Concerte" — wurden, wie die über einige musikalische Begriffe, in Cramer's „musikalischem Magazin" abgedruckt. Sein erstes größeres Werk, wovon 1778 in Gotha bei Carl Wilh. Ettinger 2 Octavbände erschienen, war: „Musikalisch kritische Bibliothek". Er stellt sich gleich in der Vorrede unter die Vielen, deren es zu allen Zeiten gab, welche von der Verfassung der Tonkunst ihrer Zeit einen gänzlichen Verfall besorgen. Sein erstes kritisches Auftreten: „Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck", war scharf gegen diesen Mann. Ist nun auch Forkel in der Kritik wohl unter die fleißigen und rechtschaffenen Männer zu zählen, so wird man ihn doch kaum unter die scharfsinnigen oder unbefangen umsichtigen rechnen wollen. Dennoch haben seine Darstellungen auch dieser Art nicht allein geschichtlichen Werth, sondern sie führen uns noch zu Betrachtungen, die um ihrer Einfachheit willen namentlich für unsere Tage manchen Nutzen bringen werden, so wenig wir auch Alles unterschreiben können, was hier für unumstößlich ausgegeben wird. 1779 erschien ebendaselbst der dritte und letzte Band. Hierin liest man unter Anderem eine Verdeutschung der vielgenannten Schrift des Isaak Vossius: „De poematum cantu et viribus rythmi" (Vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rhythmus). — Dann gab er im Jahre 1782 bei Schweikert in Leipzig einen „Musikalischen Almanach für Deutschland" heraus, fortgesetzt 1783, 1784 und 1789. Man findet darin: die merkwürdigsten musikalischen Erfindungen (manches Falsche enthaltend); Verzeichnisse der damals lebenden musikalischen Schriftsteller, Componisten, Sänger, Instrumentalisten, der besten Capellen, der Musikhandlungen, einiger Notendruckereien, Academien und Gesellschaften in Europa, der besten Instrumentenmacher; Auszüge aus Briefen; Abhandlungen; Todesfälle; Neuigkeiten; musikalische Anecdoten und Beurtheilungen. — Sein Hauptwerk „Allgemeine Geschichte der Musik" erfüllte die Liebhaber und Kenner der Tonkunst mit Freude, da bisher etwas so Ausführliches im Deutschen

nicht vorhanden war; selbst das Ausland hat ein so fleißig gearbeitetes Werk nicht aufzuweisen. Der erste Theil erschien 1788 bei Schweikert in Leipzig in 4. die Musik der alten Völker enthaltend. Nach einer sehr ausführlichen Einleitung fängt er die Geschichte der Musik mit den Aegyptern an, was bis auf die neueste Zeit allgemein beibehalten wurde, so wenig es auch begründet ist, was ich in meinem Buche „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" erwiesen zu haben glaube. — 1789 ließ der arbeitsame Mann in demselben Verlage in 2 Octavbänden erscheinen: „Stephan Arteaga's Geschichte der italienischen Oper von ihrem Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten". Die gut geschriebene Uebersetzung aus dem Italienischen ist mit vielen Anmerkungen versehen, die manchen Irrthum des spanischen Verfassers widerlegen, und dadurch die Uebersetzung nützlicher machen als das Originalwerk selbst. So wenig, gegen die übrigen Schriften Forkel's gehalten, auch dieses Werk in der Regel genannt zu werden pflegt, so rechnen wir es dennoch mit unter seine allerverdienstlichsten. Das folgende half einem oft gefühlten Bedürfniß ab, da Adlung's Werk nicht mehr befriedigen konnte, so verdient er sich für seine Zeit auch gemacht hatte. Es ist: „Allgemeine Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten Zeiten an bis auf die neuesten Zeiten bei den Griechen, Römern und den meisten neueren europäischen Nationen sind geschrieben worden. Systematisch geordnet, und nach Veranlassung mit Anmerkungen und Urtheilen begleitet." Leipzig bei Schweikert 1792 in gr. 8. Kein Volk hatte ein solches aufzuweisen; man hat es auf die mannigfachste Weise benutzt, übersetzt und ausgezogen, wodurch man die Trefflichkeit desselben durch die That am besten anerkannte. So hat z. B. Dr. Peter Lichtenthal (s. dies.), welcher schon im 26- und 27sten Jahrgange der Leipz. allgem. musik. Zeitung Bemerkungen und Berichtigungen über italienische Literatoren lieferte, in seinem Werke „Dizionario e Bibliografia della Musica", Milano 1826 in 4 B., unsern Forkel und Gerber zum Grunde gelegt und Nachträge der späteren Zeit hinzugethan. Daß übrigens solche Werke von Zeit zu Zeit neue Bearbeitungen verlangen, ist in der Ordnung. Die musikalische Literatur wird eben jetzt wieder neu bearbeitet von C. F. Becker. Es wird bereits daran gedruckt; wir haben 7 Aushängebogen davon in den Händen. — Der lange erwartete zweite Theil seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik" erschien 1801. Er führt die Geschichte bis ins 16te Jahrhundert. Ist auch das höchst verdienstliche, alle ähnlichen Werke anderer Nationen weit überragende Denkmal deutschen Fleißes allerdings in vielen Stücken weitschweifig, in seiner Richtung zu einseitig, mehr eine massenhafte Sammlung reicher Materialien, als eine pragmatische Geschichte der Tonkunst; könnte man namentlich dem zweiten Theile noch genauere logische Ordnung und größeren kritischen Scharfsinn in Benutzung und Zusammenstellung des Aufgefundenen wünschen; muß man auch allerdings zugeben, daß Forkel ohne des Fürstabt Gerbert's lateinische Schriften kaum zu diesem Reichthume von Angaben gekommen wäre, so bleibt es dennoch ein noch lange unentbehrliches Kleinod, das, mit Vorsicht benutzt, auf bessere Wege führen wird. Denn zu untersuchen, zu sichten, zu bestimmen, zu ordnen und zu erweisen giebt es noch so Viel, daß wir noch lange Mühe werden anwenden müssen, ehe wir auf so sicherem Grunde und Boden stehen, daß wir von einer zusammenhängenden Geschichte der Musik mit Recht reden können, so Viel auch in den letzten Zeiten dafür geschehen ist. — Forkel war unermüdlich im Sammeln von Materialien zur Fortsetzung seiner Geschichte. Noch während des

Druckes des zweiten Theiles machte er deshalb eine gelehrte Reise in die vorzüglichsten Städte unseres Vaterlandes, und kehrte mit reichem Gewinn zurück. Nun begab er sich sogleich an die Bearbeitung seines, schon seit Jahren beabsichtigten Buches „Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke". Leipzig bei Kühnel 1802 in 4. — ein sehr schätzenswerther Panegyricus, aber dennoch in Angabe der Compositionen Seb. Bach's noch nicht vollständig. Von jetzt an wendete er allen Fleiß auf Vermehrung der Materialien zur Fortsetzung seiner Geschichte. Es waren derselben so viele geworden, daß er bei der Abnahme seiner Kräfte unter der Last derselben fast erlag und selbst daran verzweifelte, sie noch beherrschen und in gehörige Ordnung bringen zu können. 1815 hatte er bereits die seit 1780 in Göttingen von ihm geleiteten Winterconcerte eingehen lassen, sey es um mehr Zeit zu etwaiger Ausführung seines Planes für den dritten Theil seiner Geschichte zu gewinnen, sey es aus immer zunehmender Abneigung gegen die neue Musik seiner Zeit, wodurch er mit den Wünschen der Hörer zerfiel. Eine kleine Singacademie in seiner Wohnung setzte er bis 1816 fort, wo sie auch einging. Am 17ten März, am Charfreitage, 1818 entschlief er im 69sten Jahre seines Alters. Sein Sohn wünschte des Vaters Bibliothek und Manuscripte im Ganzen zu verkaufen. Leider hat sich kein Käufer gefunden; es ist Alles versteigert worden. Der dritte Theil sollte die Geschichte der Musik der Deutschen fortsetzen und vollenden. Ich weiß nicht, wer die Manuscripte erstanden hat. G. W. Fink.

Forlane nennen die Venetianer einen bei ihnen gebräuchlichen und besonders unter ihrem Landvolke und den Gondelfahrern sehr beliebten Tanz von heiterem, fröhlichem Character. Seine Musik hat weiter nichts besonders Characteristisches. Gewöhnlich steht sie im Sechsachtel-Tacte, zuweilen aber auch im Sechsviertel-Tacte; das Tempo ist rasch, und der Vortrag leicht und spielend ohne besonders starke Accentuation. Der Name Forlane rührt wahrscheinlich von der Stadt Friaul her, weil deren Einwohner Forlans heißen, und der Sage nach auch hier zuerst jener Tanz, der sich nur durch seine Touren von allen anderen Tänzen unterscheidet, entstanden oder wenigstens doch am meisten gebräuchlich geworden seyn soll.

Förner, schrieb sich gewöhnlich Foerner, s. daher dies. Art.

Forqueray, 1) Antoine, einer der größten Viol' da Gambisten aus dem Ende des 17ten und dem Anfange des 18ten Jahrhunderts, lebte zu Paris und war geboren daselbst 1671. Sein einziger Lehrer war sein Vater, der ebenfalls als Gambist in Ansehen stand. Noch nicht fünfzehn Jahre alt ließ er sich mehrere Male vor dem Könige Ludwig XIV. hören, der ihn nur sein „kleines Wunder" zu nennen pflegte. In seinem 20sten Jahre galt er für den größten unter den damals lebenden Virtuosen auf seinem Instrumente. Quanz, der ihn 1726 zu Paris hörte und nicht wenig zu seinem Lobe sagt, nennt ihn in seiner Lebensgeschichte Fortcroix; und an anderen Orten findet man ihn auch wohl unter dem Namen Forcroix und Forcroy, was aber nur Schreibfehler zu seyn scheinen. Seines angenehmen Aeußern und seiner ausgezeichneten Kunstgeschicklichkeit wegen hatte er Zutritt in den vornehmsten Häusern. Der Herzog von Orleans wählte ihn zu seinem Lehrer mit dem außerordentlichen Geschenke von 100,000 Livres Leibrenten. So erzählt wenigstens die Gazette d'Amsterdam von 1723; nach den Hallischen Zeitungen desselben Jahres soll es der Herzog von Chartres gewesen seyn, der ihm diese enorme Summe aussetzte, und in eben diesen (Jahrg. 1726) wird auch noch erzählt,

daß der Churfürst von Cöln bei seiner Anwesenheit in Paris 1725 ihm 100 Louisd'or und eine Assignation auf 600 Livres jährliche Pension schenkte, als er nur ein einziges Mal vor demselben gespielt hatte. Er starb zu Mantes, am 28sten Juni 1745, und hinterließ einen Sohn — 2) Jean Baptiste Antoine, der, am 3ten April 1700 zu Paris geboren, sich nicht weniger als sein Vater im Gambenspiele auszeichnete, und deshalb in zarter Jugend schon von König Ludwig XIV. zu seinem Capell- und Cammermusikus ernannt wurde. Später kam er in die Dienste des Prinzen Conti, der ihn besonders hochschätzte. Nach dem Tode desselben soll er, wie Laborde erzählt, die Musik ganz aufgegeben haben; allein Marpurg, der sich 1750 zu Paris befand, lernte ihn damals als Organist zu St. Mery kennen, und versichert, daß er auch in dieser Eigenschaft als ein würdiger Nachfolger des d'Andrieu, den man gewöhnlich nur den großen Deutschen zu nennen pflegte, bei allen Musikern in größter Achtung gestanden habe. Sein Todesjahr ist nirgends mit Gewißheit angezeigt worden. 5.

Forst, Johann Bernhard, zuletzt Capellmeister an der Schloßkirche Aller Heiligen, Musikdirector an der St. Wenzelskirche, und erster Bassist an der Metropolitankirche zu Prag, wurde geboren zu Mies in Böhmen 1660. Als Knabe war er der beste Discantist an der Metropolitankirche zu Prag. Eine Reise durch Italien, welche er frühzeitig machte, war die beste Schule für ihn, in der er mit Hülfe seines außerordentlichen natürlichen Talents und seiner herrlichen Baßstimme als Sänger zu einer großen, zu seiner Zeit unerhört genannten Meisterschaft gelangte. Deshalb nannte ihn auch der Churfürst Maximilian Emanuel von Baiern, als er auf seiner Rückkehr aus Italien einige Zeit in München sich aufhielt, die Zierde Böhmens, und der Churfürst Johann Georg von Sachsen, bei seiner Anwesenheit in Dresden, den Herren seiner Stimme, und ward er von beiden Fürsten mit einer goldenen Gnadenkette beschenkt; eben so auch vom Kaiser Leopold in Wien, der gleich nach seinem ersten Auftreten behauptete, Europa habe bis dahin niemals einen größeren Künstler besessen, und ihn als Cammermusikus engagirte. Die häufigen Gnadenbezeugungen und Auszeichnungen, welche er von diesem bekanntlich der Musik sehr ergebenen Monarchen erhielt, erweckten den Neid der Italiener in der Kaiserlichen Capelle so sehr, daß dieselben sogar einen Anschlag auf sein Leben machten und ihn zu vergiften suchten. Durch ärztliche Hülfe ward er zwar vom Tode gerettet, allein die heftigen Brechmittel griffen seine Brust so sehr an, daß er sich genöthigt sah, den Gesang und mit diesem seine Stelle in der Kaiserlichen Capelle aufzugeben. Er ging nach Prag und trat hier nach wiedererlangter Gesundheit nach und nach in obige Aemter ein. Kaiser Joseph I., der ihn einstmals bei seiner Anwesenheit in Prag hörte, betheuerte, er würde 100,000 Gulden für F's Stimme geben, wenn sie zu kaufen wäre, und wollte, außer mehreren reichen Geschenken, ihn vor seiner Abreise nach Wien auch noch in den Adelstand erheben. Da sich F. aber diese Gnade verbat, erhielt er vom Kaiser die Zusicherung einer lebenslänglichen jährlichen Pension von 300 fl. Er starb 1710 im 50sten Jahre seines Lebens.

Forst, Wenzel, einziger Sohn des vorhergehenden, geb. zu Prag 1687, ward in seinem 23sten Jahre als Musikdirector an St. Wenzel der Nachfolger seines Vaters. Dabei war er einer der größten Organisten seiner Zeit, als welcher er auch vom Kaiser Carl VI., vor welchem er öfters auf der großen Orgel in der Metropolitankirche spielen mußte, sehr hoch geschätzt wurde. Gründlicher Kenner der alten böhmischen Sprachen erhielt

er in der letzten Zeit seines Lebens auch die Stelle eines Königlichen Dolmetschers für die alten gothischen, deutschen und lateinischen Sprachen. Er starb 1769. Lwe.

Forster, Georg, geboren zu Annaberg, wurde 1556 als Cantor nach Zwickau berufen, und von da 1564 nach Annaberg. Vier Jahre später kam er in die Capelle zu Dresden, anfänglich nur als Sänger, nach dem Tode des G. B. Pinello aber als Capellmeister, als welcher er am 15ten October 1587 starb. In Hans Walther's Cantionalen oder Kirchengesängen befinden sich mehrere von seinen Melodien, welche wenigstens einen Begriff von seiner Art zu schreiben geben. Seine übrigen Werke sind verloren gegangen.

Forster, William, ein vorzüglicher Geigen-Instrumentenmacher, über dessen Lebensverhältnisse aber wir leider keine bestimmten Nachrichten zu geben vermögen, außer daß er in England geboren und von den größten Meistern seiner Kunst gebildet wurde. Die Instrumente, welche aus seiner Fabrik hervorgingen, erreichen hinsichtlich der Annehmlichkeit des Tones zwar noch nicht die Vollkommenheit der Amati- und Stradivari- oder Guarneri-Geigen, übertreffen diese aber in der Stärke und Fülle des Klanges und sind auch in jeder anderen Hinsicht denen von Steiner, Popella, Ruggieri und Giugliani noch vorzuziehen. Unter den jetzt lebenden Geigen-Instrumentenmachern sind besonders die Herren Fischer und Stauffer in Wien diejenigen, welche seine Fabrikate am meisten nachzuahmen streben. br.

Förster (von Einigen auch Forster geschrieben), Caspar, der ältere, ein Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, war um 1643 Cantor und Buchhändler zu Danzig, und starb als ein sehr alter Mann in dem dasigen Kloster Oliva 1652, nachdem er zuvor noch zur katholischen Religion übergegangen war. Von seinen Werken ist keines mehr vorhanden.

Förster, Caspar, der jüngere, wurde geboren zu Danzig 1617; sein Vater war Buchhändler und wahrscheinlich ein Bruder des vorhergehenden. In seiner Jugend schon erhielt er den vielseitigsten Unterricht, und besonders gründlich in der Musik, namentlich im Gesange. Seine Stimme war Anfangs ein etwas tiefer und dicker Tenor; nach ganz vollendeter Mutation aber verwandelte sich derselbe in einen höchst angenehmen und umfangreichen Baß. Mit diesem trat er in die damals sehr berühmte Königl. Polnische Capelle, hauptsächlich um unter Scacchi's Leitung sich noch weiter im Contrapunkte auszubilden. Nach vollendeten Studien ging er nach Italien, verweilte nicht müssig in seiner ferneren Bildung längere Zeit in Rom, und folgte von hier aus dann einem Rufe des Königs Friedrich III. von Dänemark als Capellmeister nach Copenhagen. Sein erstes verdienstliches Werk, welches er hier vollbrachte, war die Errichtung eines Singechors, zu welchem er meistens ausländische, und zwar die berühmtesten, Sänger verschrieb, und das ihn dann auch zu einer regeren Thätigkeit in der Composition antrieb. Der Krieg mit Schweden brachte ihm 1657 auch seinen Abschied. Er wandte sich nach Venedig, lebte hier einige Zeit als Sänger und Claviervirtuose, und machte dann als Hauptmann in der republikanischen Armee den Feldzug gegen die Türken mit, aus welchem er als Ritter von St. Marc zurückkehrte. Mit der Zeit war auch der Friede in Dänemark wieder hergestellt, und er erhielt aufs Neue den Ruf als Königl. Hofcapellmeister dorthin. 1661 aber nahm er aus eigenem Antriebe seinen Abschied; ging hierauf zuerst einige Zeit nach Hamburg, dann nach Dresden,

wo er über 20 Jahre verweilte, und endlich, weil er früher in Italien zur katholischen Religion übergetreten war, in's Kloster Oliva bei Danzig, stets ungebunden als Lehrer und Componist, Sänger und Virtuose seiner Kunst lebend, und von den größten Meistern seiner Zeit sehr hoch geachtet. Von Oliva aus ging er wöchentlich nach Danzig, um die in seiner Einsamkeit componirten Kirchenmusiken in seiner Gegenwart aufführen zu lassen. Er starb am 1sten März 1673. Von seinen Compositionen, die zu seiner Zeit so außerordentlich werthgeschätzt wurden, ist keine einzige mehr vorhanden, eben so von seinen theoretischen Werken. Schon 40 Jahre nach seinem Tode bemühte sich Mattheson vergeblich, auch nur Etwas davon vorzufinden und zu erhalten. Das einzige Resultat seines emsigen Forschens waren zwei Titel: „Musikalischer Kunstspiegel" (ein theoretisches Werk, die Anfangsgründe der Tonsetzkunst 2c. enthaltend), und „Cantus firmus: Ecce Ancilla Domini" (ein 3stimmiger contrapunktischer Satz, der mit einem „Canon trium vocum, ex fine cantus superioris desumtus, qui diversis modis cantari potest" schloß). U.

Förster, Christoph, geboren am 30sten November 1693 zu Bebra, einem kleinen Städtchen in Thüringen, im Orgelspiele ein Schüler von dem Organisten Pitzler daselbst, im Generalbasse und der Composition von dem Capellmeister Heinichen, damals in Weißenfels, und im Contrapunkte von Kauffmann in Merseburg, war einer der fruchtbarsten Tonsetzer seiner Zeit. In wenigen Jahren schrieb er über 300 Stück Cantaten, Ouverturen und Sinfonien für Orchester, Sonaten und Concerte für's Clavier, und als genauer Kenner der italienischen Sprache viele italienische Canzonen für den Hof zu Merseburg, bei welchem er deshalb eigens als Componist angestellt wurde. 1719 machte er eine Reise nach Dresden, lebte hier einige Zeit bei seinem ehemaligen Lehrer Heinichen, und ging dann 1723 nach Prag, hauptsächlich um die bei Gelegenheit der Krönung daselbst aufgeführten solennen Musiken zu hören. Durch den holländischen Gesandten daselbst machte er die Bekanntschaft der berühmten Tonmeister Fux, Caldara, Conti, Piani u. A., durch deren Empfehlung er dann 1745 den Ruf als Capellmeister an den Fürstl. Schwarzburg-Rudolstädt'schen Hof erhielt, wo er aber schon am 6ten December desselben Jahres starb.

Förster, Bernhard, einer der verdientesten Tonkünstler Schlesiens, namentlich durch die Bildung einer großen Menge tüchtiger Violinvirtuosen, geb. 1750, war Musikdirector in Breslau, wo er auch am 7ten November 1816 starb. Wie Hoffmann in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" versichert, verband er mit einer außerordentlichen musikalischen Umsicht ein richtiges ästhetisches Gefühl, womit er die Sinfonie im wahren Sinne des Wortes beherrschte, und überhaupt sich durch seine musikalische Vielseitigkeit und Thätigkeit einen ausgebreiteten Ruf erwarb, wie wenige Musiker seiner Zeit. Als Violinvirtuos war er ein eifriger Anhänger Benda's, dessen seelenvollen Vortrag man unverkennbar in seinem Spiele wieder hörte. Als Componist scheint er sich wenig oder gar nicht versucht zu haben, da unseres Wissens nichts von ihm im Druck erschienen ist.

Förster, Johann Christian, aus Schlesien gebürtig, war ein geschickter Virtuos auf dem Glockenspiele, und wurde deshalb von Peter dem Großen 1710 nach Petersburg berufen, um auf dem Thurme der Kirche St. Isaak ein vollständiges Glockenspiel mit Manual und Pedal anzulegen. Für die geschickte Ausführung seines Auftrags erhielt er die Stelle eines Kaiserl. Hofcampanisten, in welcher ihm dann nach seinem Tode auch sein

Sohn — Johann Joseph (oder Jakob) folgte, der vorher (um 1756) als Kaiserl. Cammermusikus dort angestellt war. Mehr als Clavier- und Violinvirtuos stand dieser als Orgelbauer in hohem Ansehen, und viele Werke, welche er in russischen Kirchen aufrichtete, zeugen auch noch jetzt von seiner eminenten Geschicklichkeit in seiner Kunst. Die Zeit seines Todes findet sich nirgends mit Bestimmtheit angegeben. Gewiß ist, daß er um 1784 noch am Leben war, und vor der Zeit auch eine Reise nach Wien gemacht und hier einige Claviercompositionen dem Drucke übergeben hatte, die indessen nicht sehr bedeutend gewesen seyn müssen, da sich durchaus keine Spur mehr davon vorfindet.

Förster, Emanuel Aloys, bis gegen 1810 ungefähr Capellmeister und Lehrer im Clavierspiele zu Wien, war ein geschickter Meister in seiner Kunst und namentlich auch ein vortrefflicher Violinvirtuos. Seine Werke, welche sich auf nahe an 50 belaufen, bestehen meistens in Sonaten und Variationen für Clavier, dann in Violin-Quartetten und Quintetten, und endlich einigen Liedern, einer Cantate auf die Huldigungsfeier des Kaisers Franz, und einem Gesange von Claudius mit Clavierbegleitung. In allen findet sich viel Feuer, kräftige, oft kühne Modulation, und ein fein gebildeter Geschmack in der Ausführung, verbunden mit einer seltenen Kenntniß der inneren und äußeren Natur des betreffenden Instrumentes; daher stehen denn auch seine Quartette denjenigen sehr nahe, welche von Haydn, dem eigentlichsten Schöpfer des Instrumental-Quartetts, ausgingen, dem er überall auf's Augenscheinlichste nachzueifern sich bemühte. Auch in seinen Clavier-Compositionen, und namentlich in den Sonaten, findet sich nichts von krausen, bunten Figuren, oder von oft gehörten Melodien und faden Wiederholungen, sondern er verfolgt durchgehends darin seinen eigenen Weg, ohne in den alten Schlendrian zu gerathen, und ohne der herrschenden Mode blos zu huldigen, stets mit tiefem Gefühle und — sieht man über die zuweilen vorkommenden kleinen Verstöße hinweg — überall auch mit characteristischer und tiefer Kunstwahrheit. Als Theoretiker zeigte F. sich in einer „Anleitung zum Generalbasse" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1805), welche ihn als einen eben so tief denkenden als vielerfahrnen Lehrer hinstellt. D.

Forsterus oder Forstius, Nicolaus, einer der größten Contrapunktisten und Kirchencomponisten des 16ten Jahrhunderts, lebte am Hofe Joachim I., Churfürsten von Brandenburg, wo viele seiner Compositionen, namentlich auch eine 16stimmige Messe, von ihm aufgeführt wurden, von denen allen aber leider jetzt nichts mehr vorhanden ist.

Fortbien, ein zum Unterschiede vom Fortepiano so genanntes Clavierinstrument, welches der Orgelbauer Friederici in Gera 1758 erfand. Es stimmt in allen seinen Theilen mit dem gewöhnlichen Fortepiano überein, nur ist es noch mehr in der alten Clavierform gearbeitet, und hat daher einen etwas schwächeren und zarteren Ton, auch leichteren Anschlag. Jetzt trifft man es nur höchst selten noch, und auch zur Zeit seines Erfinders oder vielmehr Bauers fand es nur wenig Nachahmung, so daß die Exemplare, welche sich nach und nach davon in Deutschland verbreiteten, gewöhnlich nur aus seiner Fabrik hervorgegangen waren.

Forte (ital.), abgek. f. — stark; Superl. fortissimo, abgek. ff. — sehr stark; zeigt an, daß die damit überschriebene Stelle oder Note mit starkem Tone vorgetragen werden soll, um so mehr, wenn ein Piano oder eine aus irgend einer Veranlassung schwächer vorzutragende Stelle vorher-

ging. Bei einzelnen Instrumenten hat die Ausführung des Forte gar keine Schwierigkeit: je nach der Erzeugung ihres Tones, durch Streichen, Blasen oder Schlagen, geschieht dies zu dem Behufe nur mit mehr physischer Kraft, die jedoch immer mit der Kraft des Instruments und seinem Vermögen zur Tonerzeugung in gleichmäßigem Verhältnisse stehen muß, d. h. diese nie überbieten darf, sonst wird der Ton unangenehm schreiend, pfeifend, spitz oder klopfend. Schwerer ist die Ausführung des Forte in Orchestermusiken, weil hier alle mitwirkenden Spieler auf der Note, die mit Forte bezeichnet ist, auch mit gleicher und voller Kraft des Tones einsetzen müssen, deren ihr Instrument ohne Uebertreibung fähig ist; und weil, wenn gleich auf dieses Forte ein più forte (mehr stark) oder Fortissimo folgt, wo dann bei dem Eintritte jenes ersten Forte der Ton noch etwas gemäßigt erscheinen muß, um hier auch demselben noch mehr Stärke und Kraft geben zu können, ebenfalls jenes gleichmäßige Verhältniß, eine Gleichheit der Mäßigung der Kraft und ein gleicher Fortschritt zu ihrem höchsten Grade statt finden muß. Vergl. den Artikel Crescendo. Folgt ein solches Fortissimo oder più forte erst später, so kann demungeachtet gleich beim ersten Forte mit voller Kraft des Tones eingesetzt werden, weil diese sich doch gewöhnlich bald wieder so weit mäßigt, daß bei dem spätern Eintritte des Fortissimo immer noch die nöthige Verstärkung des Tones möglich ist. Bei Sätzen von sanfterem Character muß die nämliche Pünktlichkeit in Ansehung des gleichzeitigen Eintrittes aller Spielenden in das Forte beobachtet werden, nur mit dem Unterschiede, daß in diesem Falle auch, entsprechend dem sanfteren Character des ganzen Tonstücks, die Stärke des Tones in der einzelnen Stelle etwas geringer erscheint. Wenn bei dem Anfange eines Satzes kein Piano oder anderer Grad der verminderten Stärke des Tones ausdrücklich angezeigt ist, so wird er meistens mit ganzer Fülle des Klanges angefangen; doch muß, genau genommen, der Grad dieser Tonkraft immer dem Character des Satzes gemäß seyn, denn ein Allegro con brio z. B. verlangt immer einen weit höheren Grad der Stärke des Tones als ein Allegro scherzando, und dieses noch mehr als ein Andante, und dieses wieder mehr als ein Adagio u. s. w. Vergl. auch den Art. Vortrag. Bei einer Fuge wird das Thema gewöhnlich mit verstärktem Tone gesungen oder gespielt, es mag nun ausdrücklich mit forte überschrieben seyn oder nicht, und in einer Stimme vorkommen, in welcher es wolle, namentlich wenn seinem Eintritte Pausen vorhergingen. — Endlich ist auch noch zu bemerken, daß das Wort forte sich fast nie oder doch nur sehr selten auf einen einzigen Ton bezieht (siehe Rinforzando), sondern immer auf eine ganze Stelle oder Passage. Verglichen endlich auch noch den Artikel Rhythmus.

Fortepiano oder **Pianoforte**. Das Clavierinstrument dieses Namens, das heutzutage ziemlich in jeder gebildeten Familie unentbehrlich geworden, ist zu bekannt, als daß es hier erst einer weiteren Erklärung bedürfte, was man unter jenem Ausdrucke versteht. Sein erster Erfinder ist ein Deutscher, Christoph Gottlieb Schröter, Organist in Nordhausen bis 1784. Bei dem Musikunterrichte, den er auf dem Claviere (s. dies.) und Flügel (s. unten) ertheilte, bemerkte er, daß es schwer hielt, den Schülern einen feiner nuancirten Vortrag anzugewöhnen. Die Schuld davon trugen die Instrumente, die nur sehr geringer Modificationen ihres Tones fähig waren. Das brachte ihn auf die Idee, ein Clavierinstrument zu bauen, auf welchem man hauptsächlich die Stärke und Schwäche des Tones mehr, und wo möglich ganz, in seiner Gewalt habe. Kein mißlun-

gener Versuch schreckte den nimmer Rastenden von weiteren Unternehmungen ab. Nach mehreren derselben schienen ihm Hämmer, welche an die Saiten schlagen, das einzigste und beste Mittel zur Erreichung seines Zwecks zu seyn. Er ließ daher ein doppeltes Modell nach seiner Idee verfertigen, das er 1717 dem Hofe zu Dresden vorlegte. Die Sache leuchtete ein; zu unvermögend aber, auf eigene Kosten ein ganzes Instrument darnach zu bauen, mußte er die Ausführung einem Andern überlassen. Dies war Gottfr. Silbermann zu Freiberg, der gegen 1726 das erste Instrument dieser Art vollendete und ihm den Namen Forte-piano gab. Nicht Silbermann allein also ist, wie von Einigen behauptet wird, der Erfinder dieses Instruments, sondern er theilte solche Ehre mit Schröter. Zu gleicher Zeit fast, doch etwas später als Schröter (1720), kam auch der Instrumentenmacher Bartolo Christofali zu Florenz auf den Gedanken, ein derartiges Clavier zu bauen. Die vielen Vorzüge, die das Fortepiano in dieser seiner ersten, gewiß noch höchst unvollkommenen Gestalt schon vor dem damals vorhandenen gewöhnlichen Claviere (Clavichord) hatte, trugen natürlich Viel zu seiner schnellen Verbreitung und baldigen möglichsten Verbesserung bei. Alle Instrumentenmacher beeiferten sich darin, und die große Summe, welche man willig für ein solches Instrument bezahlte, spornte sie nicht wenig dazu an. Späth in Regensburg änderte viele Claviere in F's um, und trug dadurch Viel zu ihrer weiteren Verbreitung bei. J. A. Stein, Organist und Instrumentenmacher zu Augsburg, zu seiner Zeit sehr berühmt, baute 1758 Concertinstrumente, in welchen das F. mit dem Flügel (s. unten) verbunden war, doch so, daß jedes der beiden Instrumente seine eigenen Saiten hatte, und die beiden Claviaturen sich einander gegenüber standen. Bis auf Lenker in Rudolstadt hallten die Saiten nach dem Anschlage bis zum völligen Verklingen fort; er erfand 1765 die Dämpfung oder den Dämpfer (s. dies.). J. G. Wagner in Dresden bauete 1774 die ersten tafelförmigen F's mit 6 Veränderungen (s. Clavecin royal). Roller erfand einen Mechanismus, vermittelst welches die Claviatur durch einen Schlüssel zum Transponiren verschoben werden konnte (s. Leipz. allgem. musik. Zeitung Jahrg. 26, pag. 190). Der sächsische Gesandte zu London, Graf Brühl, ließ 1774 daselbst unter seiner Aufsicht ein F. mit blau angelaufenen Stahlsaiten bauen, dessen schöner Flötenton Alle entzückte und noch den Vortheil hatte, daß die Saiten dem Roste nicht so sehr ausgesetzt waren. J. G. Schirmer, Hofinstrumentenmacher zu Sondershausen, brachte ebenfalls mehrere wesentliche Verbesserungen im inneren Baue des Instruments an. Joh. Schmidt, Hof- und Landorgelbauer zu Salzburg, verfertigte das erste F. in Pyramiden-Form (aufrecht stehend) mit Pedal. J. B. Streicher in Wien bauete 1824 die ersten Fortepiano's, sowohl in Flügelform als aufrecht stehende, mit Hammeranschlag von oben (s. weiter unten), und mit einer Octavencoppelung, vermöge welcher bei jedem angeschlagenen Tone auch dessen Octave nach oben mitklingt. J. G. Schenk, Hofinstrumentenmacher und Orgelbauer in Weimar, ein Schüler von Stein, brachte bei seinen tafelförmigen F's eine Schwebung an, durch die ein Echo bewirkt werden konnte. B. v. Blaha in Prag erfand 1795 den sogenannten Janitscharenzug, der mit dem Fuße regiert wird, und legte über die gewöhnliche Claviatur noch eine andere, durch welche Pfeifen zur Ansprache gebracht wurden, die den nöthigen Wind aus einem, unter dem Instrumente angebrachten und mit dem Fuße in Bewegung gesetzten, Blasebalg erhielten. Dieser Idee folgend bauete der Conrector Zink in Hessen-Homburg 1800

ein F. mit 3 Claviaturen, durch welche ein Positiv, eine Harmonika, ein wirkliches F., ein gewöhnliches Clavier und mehrere Blas- und Saiteninstrumente tönen gemacht wurden (s. Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1817, pag. 863). Pedale mit 1 und 2 Octaven, welche nicht mit dem Instrumente zusammenhängen, sondern ganz für sich bestehen und in einem unter dem Instrumente liegenden Kasten ihre eigenen Saiten haben, waren schon früher gebräuchlich und wurden bald von allen Instrumentenmachern auf Verlangen gefertigt. — So hat denn das Instrument bis auf die neueste Zeit die vielfachsten Veränderungen und Verbesserungen erlitten, sowohl in seiner ganzen Construction als in's Besondere in seiner Mechanik. Hauptsächlich waren es von jeher die Wiener Fabriken, die sich darin, in dem Zuthun und Verändern, hervorthaten, eben deshalb aber auch viele schlechte Instrumente lieferten. Von ihnen rührt auch der sogenannte Fagottzug her, welcher darin besteht, daß vermittelst eines Zuges eine mit Seidenzeug überzogene und in eine kleine Holzstange eingelegte Papierrolle sich auf die Saiten vom tiefsten Tone bis gewöhnlich zum eingestr. f legt und dadurch ein Schnarren des Tones bewirkt, das diesen dem Tone des Fagotts ähnlich machen soll. — Alle die einzelnen Veränderungen und Verbesserungen, wie sie seit der Zeit des Entstehens des F's sich nach und nach zeigten und gestalteten, vergingen und blieben, hier speciell zu betrachten, leidet der Raum nicht; auch enthalten theils die besonderen Artikel der Erfinder, theils die der Namen der Erfindungen selbst das Nöthigste und Wissenswertheste darüber, die wir denn nachzusehen bitten. Nur das Eine noch glauben wir in Beziehung auf den historischen Theil dieses Artikels bemerken zu müssen, daß Silbermann und Stein die wichtigsten und merkenswerthesten Personen in der Geschichte der Fortepiano-Baukunst sind. Die ganze übrige große Schaar von Instrumentenmachern hat nur, bis zu einer gewissen Epoche, der Schiedmaier-Graff-Kalkbrenner'schen, theils sie sklavisch nachgeahmt, theils doch so weit das Wesentlichste von ihnen beibehalten, daß sie sich, wenn sie was that, blos weniger zufälliger Verbesserungen rühmen kann. Die Silbermann'sche Manier fand besonders in England viel Anklang, und die Mechanik, welche wir jetzt gewöhnlich die englische zu nennen pflegen, ist keine andere als eine verbesserte Silbermannsche, also auch deutsche; die Idee, auf welche deren Bau sich stützt, ward in Deutschland durch den thätigeren Stein verdrängt, der einen gewissen Nimbus um sich und seine Fabrik zu verbreiten und dadurch seiner Art Mechanik, der sogenannt deutschen, lange Zeit das Ansehen eines feststehenden, unveränderlichen Princips zu geben verstand, bis die Silbermann'sche Idee sich von England nach Frankreich übersiedelte, und der Einfluß des Pariser Geschmacks sich dann auch bis auf diesen Punkt in Deutschland wieder wirksam zeigte, um so mehr, als die vortrefflichsten, nachahmungswürdigsten Instrumente, welche wir von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten von Paris erhielten, nicht einmal von französischen, sondern ebenfalls von deutschen Händen (siehe Erard und Kalkbrenner) verfertigt wurden. — Betrachten wir hiernach das F. vergleichungsweise in den verschiedenen Formen, Gestalten und Arten, in welchen es jetzt, zu einer erstaunenswerthen Vollkommenheit gebracht, am gewöhnlichsten verfertigt wird. — 1) In Hinsicht auf seine äußere Form und Gestalt. Hier unterscheiden wir zunächst die tafelförmigen und flügelförmigen Fortepiano's. Jene nennt man auch wohl schlechtweg Claviere, und diese Flügel; aber, von der Aehnlichkeit in der äußeren Form abgesehen, ganz falsch. Das Clavier (s. dies.), franz. Clavecin, das eigentliche,

das auch wohl Clavichord heißt, ist ein ganz anderes Instrument als ein tafelförmiges Fortepiano; und eben so der eigentliche Flügel, der aus dem Claviere entstand oder nach diesem gebildet wurde, und viel früher als das eigentliche Fortepiano da war. Schon um die Mitte des 16ten Jahrhunderts hatte man Flügel, d. h. mit Stahlsaiten bezogene Tasteninstrumente, deren äußere, vorn breite, hinten spitz zulaufende lange Form Aehnlichkeit mit einem wirklichen Vogel=Flügel hatte. Die erste Idee dazu war unstreitig dem Cymbal oder Hackebrett entnommen; daher auch der italienische Name Cembalo und Clavicembalo; doch ist der Erfinder nicht bekannt geworden. Die älteste Nachricht, die man davon hat, ist die, daß Giuseppe Zarlino, ein venetianischer Capellmeister, ums Jahr 1548 eine Verbesserung in der Temperatur damit vornahm. Der Anschlag dieses eigentlichen, jetzt freilich ganz veralteten, Flügels geschah aber nicht durch Hämmer, wie bei den F's, auch nicht durch Stifte oder sogenannte Tangenten, wie bei dem Claviere, sondern die Saiten wurden durch Stückchen Rabenfedern=Kiele, die in den Docken angebracht waren, gerissen. Der Stimmstock war, wo er auch bei den jetzigen Flügeln liegt, vorn über der Claviatur. Die erste Verbesserung, von der wir gewisse Nachrichten haben, nahm der Engländer Pichelbeck mit diesen alten Flügeln vor; 1724 baute er ein solches Instrument mit einem Flötenregister, Trompeten und Pauken, was damals außerordentliches Aufsehen machte. Nachher erfand der Orgel= und Instrumentenmacher Wiklef 1740 statt der Kiele, die einer steten Ausbesserung bedurften, an den Docken kleine Messingfedern, welche die Saiten zum Klingen brachten. Die Gebrüder Wagner zu Schmiedefeld im Henneberg'schen fügten ihren Flügeln 1764 noch ein Flötenregister und einen Pianozug bei. Milchmaier in Mainz brachte von 1770—80 an einem Flügel mit 3 Clavieren 250 Veränderungen an, unter welchen auch ein Crescendo= und Decrescendo=Zug war; Friederici in Gera eine Bebung, und der Mechanikus Mercia in London 1783 Pauken und Trompeten. Taskin in Paris machte gegen 1768 an seinen Flügeln die Tangenten aus getrockneter Ochsenhaut, und daher der Name Clavecin a peau de buffle, den er seinem Instrumente gab. 1788 erfand Hopkinson zu Paris eine andere Bekielung des Flügels, indem er sich statt der Kiele ebenfalls der Ochsenhaut, und statt der Borsten zarter Federn von Messingdraht bediente. Und Oesterlein in Berlin verfertigte um 1792 auch Flügel mit durchgehends allerlei ledernen Tangenten. Bei allen diesen Veränderungen und theils namhaften Verbesserungen aber, die das Instrument erlitt, konnte es doch das jetzige Jahrhundert kaum noch erreichen. Das F., wie es jetzt ist, und die Uebertragung der inneren mechanischen Einrichtung desselben auch auf den Flügel, oder besser dessen glücklicher Bau in Flügelform, verdrängten es ganz. Jetzt sind flügelförmige und tafelförmige F's, oder, um uns des gewöhnlichen Sprachgebrauchs zu bedienen, Flügel und Fortepiano eins; beide haben dieselben inneren Theile und Einrichtungen, nur daß der äußere Kasten jenes in Flügel=, dieses in Tafelform gearbeitet ist. Die inneren Theile sind: Stimmstock, Resonanzboden, Saiten, Tasten, Wirbel, Mechanik rc. (alle unter ihren besonderen Artikeln nachzusehen). Ueber die Saiten auch verglichen den Artikel Bezug. Der Ton wird dadurch hervorgebracht, daß bei dem Niederdruck der Tasten sich mit Leder überzogene Hämmer (s. Belederung) in die Höhe heben und an die Saiten anschlagen. Der Tonumfang erstreckt sich jetzt gewöhnlich von Contra=F bis chromatisch hinauf zum 4gestr. f; bei Flügeln, und neuerer Zeit auch bei einigen tafelförmigen Instrumenten, von Contra=C bis

chromatisch hinauf zum 4gestr. g. Doch reicht der erste Umfang zu allen bis jetzt gebräuchlichen Spielmanieren vollkommen aus. Der Ton des Flügels zeichnet sich vor dem des tafelförmigen F's durch eine mächtigere Fülle, mehr Stärke und größeren Reichthum des Klanges aus, die dann die ganze Musik darauf viel angenehmer, characteristischer und daher wirksamer machen als die auf Tafelinstrumenten. Der Grund davon liegt zum größten Theile in dem äußeren, weiteren und daher bequemer zu behandelnden Baue des Flügels, seinem größeren Klangraume. Das F. in Tafelform verlangt jederzeit eine sehr genaue Eintheilung, wenn es den möglichsten Grad der Vollkommenheit erreichen soll. Die diagonale Richtung der Saiten verändert hier alle Theile in der Form so, daß sie mit derjenigen der Flügelform gar nicht mehr übereinkommen. Alles ist hier näher und enger zusammengedrängt, und der vorhandene Raum muß daher mit möglichster Sorgfalt benutzt werden. Daher die Schwierigkeit, eine hinlängliche Saitenentfernung von einander, und eine regelmäßige Hammerlinie zu gewinnen, welche letztere zur unabänderlichen Richtschnur beim Entwerfen des Bauplanes und zur Basis aller übrigen Linien dient. Alles dies ist bei Flügeln anders. Die Claviatur erfordert hier zwar auch die erste Aufmerksamkeit, und dann die Bestimmung der Hammerlinie; aber viel leichter als dort, bei Tafelinstrumenten, läßt sich hier darnach die Anschlagslänge und sodann die ganze Saitenlänge eintheilen. Und da bei den Flügeln der Hammer beim Anschlagen die Saite nicht so viel zur Seite bewegt, als bei den Tafelinstrumenten, so erlaubt dies auch, die Anschlagslänge noch zu vermehren, wodurch die Klangfarbe nothwendig das Grelle verlieren muß, was sonst einem 3chörigen Instrumente wohl eigen seyn könnte. Die Excursionen der Saite nämlich können größer oder kleiner seyn, je nachdem der Anschlag länger oder kürzer ist, und die Richtung, in welcher der Hammer die Saite berührt, übt einen bedeutenden Einfluß auf die Excursionen aus. Macht nun der Hammer, wie bei den Tafelinstrumenten, eine kreisförmige Bewegung, so veranlaßt die Richtung, in welcher er die Saite berührt, daß bei Tafelinstrumenten (entgegengesetzte Richtung) diese weit größere Seitenbewegungen macht als bei Flügeln, wo die Hammerbewegung in paralleler Richtung mit der Saite geschieht. Es ist dieses Uebel um so größer, je mehr der Hammer über seine Achse hinaussteigt; und da dieses auch bei Flügeln nicht sehr der Fall seyn darf, so bestimmt es denn dadurch wie von selbst die Höhe eines Instruments von seinem Boden bis zur Saitenlage. Die Länge desselben richtet sich jederzeit nach der Länge, welche man der tiefsten Saite geben will; und die Breite wird berechnet nach den Excursionen der tiefsten Saite. Daß bei Tafelinstrumenten die Breite nicht so sehr beschränkt seyn darf, ergiebt sich schon aus dem Gesagten. Indeß ist dies nicht nur wegen der Excursionen der Saiten, sondern auch hinsichtlich des Resonanzbodens eine unbedingte Nothwendigkeit, wenn wirklich eine feurige Klangfarbe erzielt werden soll. Es ist besser, den Resonanzboden in seiner Länge als in seiner Breite etwas abzuschneiden. — Es kann seyn, daß gerade dieser durch die Erfahrung zur festen Regel erhobene Grundsatz die Veranlassung zu zwei anderen Formen des F. gab: dem Pyramiden- oder Cabinet-Flügel, und dem Piano-droit, auch Cabinet-Pianoforte genannt. Beide sind eigentlich nichts anderes als aufrechtstehende Pianoforte, jener in größerer, flügelartiger, dieses in kleinerer, einem Schreibepulte ähnlicher Form. Deshalb, weil bei diesen Instrumenten die Hämmermechanik nicht in, sondern vor den Kasten, nicht unter, sondern vor den Resonanzboden zu liegen kommt, kann dieser über die ganze

Fläche, den ganzen Raum des Instruments sich verbreiten, und so müssen, bei sonst gutem Baue, solche Instrumente nothwendig eine Kraft und Fülle des Tones enthalten, wie man sie bei den gewöhnlichen Tafelinstrumenten meistens vergebens sucht. Auch läßt ihr ganzes Aeußere dem Verfertiger so vielen Spielraum, daß er bequem alle an ihn gemachte Forderungen befriedigen kann. Allein verlangt man mehr von einem Instrumente als blos starken Ton und hübsches bequemes Aeußere; will man ein wirklich musikalisches Kunstinstrument, so muß den gewöhnlich liegenden Instrumenten, Flügel oder Fortepiano, immer der Vorzug vor den aufrechtstehenden gegeben werden. Das Naturwidrige, oder wenigstens Naturfremde ihrer Mechanik (der Schwerpunkt des Hammers muß bei der halbaufrechten Lage dieses viel von seiner eigentlichen Kraft verlieren, s. auch weiter unten unter 2) erschwert ihre Spielart, macht den Anschlag unpräcis, das Auslösen und Zurückfallen des Hammers zu fühlbar und unelastisch rc. — lauter Fehler, die jenen ersten und auch den geringen Vortheil des kleineren Raumes, den diese Instrumente einnehmen, und daß sie sich in jedem Zimmer bequem und vortheilhaft stellen lassen, weit überwiegen. Ein überzeugender Beweis für unsere Behauptung dürfte seyn, daß sich auf einem solchen, auch dem besten aufrechtstehenden Instrumente ein Doppelanschlag z. B. oder Pralltriller nie so deutlich und präcis ausführen läßt als auf einem nur einigermaßen gut gebauten liegenden. Und behaupten Einige, daß das Piano-droit weit mehr Zartheit in der Klangfarbe besitze als jedes andere Fortepiano, und überhaupt das vollkommenste unter allen bekannten F's sey, so kann, wenn nicht Unerfahrenheit und Unkenntniß, nur blinde Vorliebe oder dergl. so urtheilen. Auch kommen die bewährtesten und anerkanntesten Meister in der Pianoforte-Baukunst längst schon wieder davon ab, und kehren zu der alten, jeder Vervollkommnung fähigen Tafelform zurück. Der erste Erfinder des Piano-droit ist der Instrumentenmacher Grüneberg in Halle. Im Jahre 1821 verfertigte er das erste Exemplar davon. Nachgehends faßte der Instrumentenmacher Roller in Paris (1827) die Idee auf, und suchte sie in größerer Vollkommenheit auszuführen. Ihm folgten dann fast alle Pariser Instrumentenmacher, und einer von ihnen, ein geborner Deutscher, war sogar so kühn, eines seiner Instrumente nach Deutschland zu bringen und hier die ganze Sache für seine Erfindung auszugeben. Vor dem Kundigen mußte er wohl erschrecken. — Eine fünfte Form endlich rührt von dem, auch durch seine Erfindung der Guitarre d'amour rühmlichst bekannten Wiener Instrumentenmacher Staufer her. Sie besteht darin, daß die Claviatur, und nach ihr dann die ganze Vorder-Fronte des Flügels, welche gewöhnlich eine gerade Linie bildet, so daß der Spieler vor einer geraden Fronte sitzt, an Staufers Instrumenten einen leise gekrümmten Bogen macht, dessen innere Wölbung dem Spieler zugekehrt ist. Die Lage und Richtung der Tasten ist demnach gewissermaßen fächerförmig, doch in so geringem Grade, daß der Finger, auch ohne sich erst darauf einüben zu müssen, durchaus nicht irren kann. Wohl wird dadurch der Vortheil gewonnen, daß man, um die höchsten u. tiefsten Töne zu erreichen, die Arme nicht mehr so weit auszustrecken nöthig hat, was bei manchen Spielweisen höchst beschwerlich ist; allein, mag man diesen und andere vielleicht damit verbundene Vortheile noch so hoch anschlagen, dem 4händigen Spiele muß eine solche concave Claviatur und Fronte jedenfalls viele Uebelstände bringen, und das halbe dos à dos weder angenehm noch förderlich seyn, und so hat denn diese Form auch mit Recht wenig oder gar keine Nachahmung gefunden. — 2) In Beziehung auf den Mecha-

nismus und den inneren Bau überhaupt theilt man die F's ein: a) in sogen. englische u. deutsche. Das Irrige dieser Classification ist schon oben nachgewiesen worden. Die sogen. englische Mechanik ist eben so wohl eine deutsche Erfindung als die sogenannt deutsche. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, daß bei der englischen Mechanik der Hammer wirklich von einem Stößer gehoben wird, während bei der deutschen der Hammer durch die Taste gleichsam unter einen Stößer (Heber) gehoben wird, der ihn dann hinten am Stiele zurückhält und so bewirkt, daß er in seiner eigenen Achse (der Docke oder Kapsel) sich vorn noch höher bis unter die Saite hebt. Das Weitere gehört nicht hieher, sondern unter Mechanismus der Clavierinstrumente und die einzelnen Artikel Hammer, Stößer ꝛc. Ob ein F. englische oder deutsche Mechanik hat, erkennt man von Außen sogleich dadurch, daß im ersteren Falle dessen Claviatur unmittelbar auf dem Boden des Kastens ruht, während im anderen Falle (bei deutscher Mechanik) sie um gute 3 Finger breit höher (auf Stützen oder Schiebern) liegt, das Frontbrett dort also viel schmaler und daher auch der ganze Kasten etwas weniger hoch als hier ist. Unbedingt verdient die sogenannt englische Mechanik den Vorzug vor der deutschen: sie ist leichter, präciser und elastischer. Daß gleichwohl die deutsche Mechanik noch nicht überall ihr Platz machte (namentlich sind es die Wiener-Fabriken, die meistens noch mit deutscher Mechanik arbeiten), kommt wohl daher, weil die englische durchaus weit mehr Accuratesse in ihrer Construction verlangt, und bei vorkommender Abnutzung oder Fehlern sich bei weitem nicht so leicht als die deutsche wieder herstellen oder verbessern läßt. b) In Instrumente mit Hammeranschlag von unten und solche mit Hammeranschlag von oben. Für den Erfinder der letzteren giebt man gewöhnlich den Instrumentenmacher Streicher in Wien aus, und nennt sie daher wohl auch Wiener Patent-Instrumente (-Flügel); allein im vorigen Jahrhunderte schon baute man Instrumente, bei welchen die Hämmer die Saiten von oben anschlugen, und die man Pantaleon nannte. Die Sache ist somit jedenfalls nichts Neues, und ihr erster Erfinder der berühmte Geigenspieler Hebenstreit aus Eisleben; Streicher kann nur auf die Ehre eines ersten Verbesserers dieser Construction des Mechanismus Anspruch machen. Die höchste Aufgabe derselben ist nicht, wie man gewöhnlich annimmt, eine bloße Verstärkung des Klanges und Verlängerung des Resonanzbodens, sondern es soll dadurch hauptsächlich eine unvergleichlich größere Reinheit des Klanges bewirkt werden. Diese nämlich kann nur Folge einer genauern, gleichmäßigern und bestimmter begränzten Vibration der Saiten seyn. Durch den gewöhnlichen Hammeranschlag von unten konnte diese aber nie bewirkt werden, weil die Saite, namentlich beim starken Spiele, durch den Anschlag des Hammers immer etwas vom Stege oder dem sogenannten Stimmstock-Stege gehoben u. somit die Vibration der Saite, wenn auch nicht über den Steg hinaus, so doch weiter als nur bis zu dem berechneten Gränzpunkte gehen muß. Bei der einen Saite ist dies mehr, bei der andern weniger der Fall. Durch den Hammeranschlag von oben wird die Saite unmittelbar gegen den Steg und Saitenhalter gedrückt, und die Vibration kann somit nicht über ihren einmal berechneten und bestimmten Gränzpunkt hinausgehen; der Ton muß reiner, klingender und gleichmäßiger seyn. Auf der anderen Seite aber steht diese Art des Hammeranschlags mit der Natur in so vollkommenem Widerspruche und ist sie so manchen nachtheiligen äußeren Einflüssen ausgesetzt, daß sie nie so große Vortheile über die andere, den Hammeranschlag von unten, gewinnen kann, um einer

allgemeinen Einführung werth zu seyn. Der Hammer als schwerer Körper will naturgemäß, nachdem er durch eine äußere Gewalt gehoben ist, durch sich selbst wieder fallen; bei dem Hammeranschlag von oben wird bei seinem ersten Gebrauche die natürliche Kraft durch eine äußere unterstützt; sein Zurückheben von der Saite geschieht durch eine seiner Schwerkraft entgegengesetzte, seine Hebefeder von Messing- oder Eisendrath, die mit ihm vermittelst einer kurzen seidenen Schlinge in Verbindung steht. Dies schon bewirkt, daß ein und derselbe Ton niemals in schnellster Folge auf einander, wie beim Doppelanschlage, Schneller, Triller, namentlich Pralltriller rc. gebraucht werden kann, weil es unmöglich ist, daß der Hammer in der dazu nöthigen Schnelligkeit sich von der Saite bis in seinen vorigen Ruhepunkt wieder zurückhebt, und wollte man die Hebefeder kräftiger, stärker machen, so würde sich das Instrument so schwer spielen, daß die eben angedeuteten Nachtheile in einem noch höheren Grade hervortreten müßten. Die ganze Mechanik also ist zu wenig elastisch, um den Anforderungen, welche jetzt an den Clavier-Virtuosen gemacht werden, vollkommen entsprechen zu können, und, obgleich sie bei der Schräge der Auslösung der Hämmer fast gar keine Friction beim Spielen empfinden läßt, woran manche Instrumente mit Hammeranschlag von unten sehr leiden, doch zu delicat und bei den bekannten Verhältnissen eines gedrehten seidenen Fadens selbst der Witterung zu sehr ausgesetzt, als daß man, auch bei ihrer besten Construction, auf die Länge der Dauer eine immer gleichmäßige Spielart und immer gleichen Anschlag hoffen könnte. Dagegen aber sind ihre erstgenannten wesentlichen Vortheile wieder zu einleuchtend, als daß man nicht hätte darüber nachdenken sollen, wie dieselben in gleichem Maaße auch bei den Instrumenten mit Hammeranschlag von unten erzielt werden könnten. Dies geschieht nun dadurch, daß man, wie es seit Kurzem auch die bewährtesten Instrumentenbaumeister durchgängig thun, vor den Stimmstock-Steg oder Sattel, wie ihn Einige nennen, statt der früheren kleinen Messingstifte eine mit dem Sattel gleich gebogene Messingstange, in der Dicke von ungefähr eines starken Federkiels, über die Saiten dermaßen auf den Stimmstock fest anschraubt, daß dadurch die Saiten gleich vor dem Sattel fest niedergedrückt werden. Der Hammer kann nun gleichfalls, wenn er von unten herauf kommt, die Saite nicht in die Höhe heben, sondern drückt sie gegen den Messingstab bis zu dem Gränzpunkte ihrer Vibration fest an. Die unmittelbare Verbindung, in welcher hier die vibrirende Saite mit dem metallenen Stabe steht, und die daher nothwendige Fortpflanzung ihrer Klangzeugungskraft auch auf diesen bewirken nun überdem noch den unschätzbaren Vortheil, daß der ganze Ton des Instruments viel metall-, klang- und zeitreicher erscheint, als bei irgend einem anderen und anders construirten Clavierinstrumente. Den Einfluß, welchen die Bauart eines Instruments mit Hammeranschlag von oben allerdings auf eine bessere Stimmhaltung ausübt, weil der Stimmstock solcher Instrumente unmittelbar mit ihrem bloßen Kasten in Verbindung steht, und so sich auf keine Weise werfen oder dergleichen kann, darf man auch aus dem Grunde hier nicht in Betracht ziehen, weil er in hinlänglichem Maaße schon durch das zu Groteske und nicht Empfehlende ihres ganzen Aeußern und durch die große Unbequemlichkeit aufgehoben wird, welche daraus für das Stimmen und Saitenaufziehen des Instruments, und bei der hohen Lage der Claviatur selbst für den Spieler auf demselben entspringt. So behalten denn auch die Instrumente mit Hammeranschlag von unten und namentlich die Flügel mit der letzt beschriebenen Verbesserung durch Auflegen eines Messingstabes auf die Saiten den Vorzug vor allen

anderen, und es ist nicht zu begreifen, wie nach dieser Erfindung noch manche, selbst einsichtsvolle Instrumentenmacher, sich in den Anpreisungen ihrer Instrumente mit Hammeranschlag von oben erschöpfen können. — Aehnlich, wie mit den Instrumenten mit Hammeranschlag von oben, verhält es sich c) mit den sogenannten verkehrten, bei denen die Saiten unter dem Resonanzboden liegen, und dieser die ganze Länge und Fläche des Instruments einnimmt. Der Hammeranschlag geschieht hier von unten und die Saite wird gegen den Sattel und Steg gedrückt, aber das Stimmen und Saitenaufziehen ist so beschwerlich, und die ganze Mechanik so sehr delikat, wenig elastisch rc., ihr ganzer Bau (namentlich der tafelförmigen Instrumente) so wenig fest rc., daß sie selbst den Werth der Instrumente mit Hammeranschlag von oben noch nicht einmal erreichen. Sie waren früher da, als diese eben genannten und gingen ebenfalls zuerst aus den Wiener Fabriken hervor, verschwanden aber bald wieder, und jetzt hört man fast gar nicht, daß sie bei irgend einem Instrumentenmacher, ohne ausdrückliche Bestellung, verfertigt werden. — d) Das Pianino aus der Fabrik „Ignaz Pleyel und Kalkbrenner" in Paris hat viel Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Cabinet-Pianoforte, unterscheidet sich jedoch von allen anderen Instrumenten hauptsächlich dadurch, daß die Saiten nicht in die Länge oder in die Höhe, sondern nach unten ausgespannt sind. Der Ton ist deshalb natürlich weit schwächer, als bei anderen Instrumenten, besonders im Basse, jedoch weich und wohlklingend, vorzüglich in der Höhe. Sein Aeußeres nimmt wenig Raum ein, und ist gefällig. Als Concertinstrument ist es nicht wohl zu gebrauchen; am schicklichsten eignet es sich zur Begleitung des Gesanges, und dies mag wohl der Grund seyn, warum es bis jetzt weder Eingang beim Publikum, noch Nachahmung bei den Instrumentenmachern fand. — 3) In Beziehung auf die Veränderungen (Mutationen). Von wirklichem Nutzen für ein Fortepiano, sey es in Flügel- oder Tafelform, sind nur zwei Veränderungen, der sogenannte Forte- und Pianozug. Alle übrigen sind leere, gehaltlose Spielereien, die überdem noch sehr oft den größten Nachtheil für die Stimmung und Dauerhaftigkeit des Instruments haben. Hieher gehören namentlich der sogenannte Fagottzug (s. oben); die Janitscharen-Musik, die darin besteht, daß beim Niederdruck des dafür angebrachten Fußtrittes eiserne Stäbchen an harmonisch gestimmte, über dem Resonanzboden liegende Glöckchen anstoßen, und entweder ein mit Leder überzogener Klöppel unterwärts an den Resonanzboden oder eine mit Leder überzogene Holzstange oberwärts auf den hinter dem Stege, also nicht vibrirenden, Theil der Saiten schlägt, wodurch das Bomben einer großen Trommel nachgeahmt werden soll; ferner die sogenannte Transposition, wobei vermittelst eines Fußtrittes die Claviatur um so viel verschoben wird, daß das Instrument augenblicklich um einen halben oder ganzen Ton höher stimmt; und alle die übrigen mehr. Der obengenannte Fortezug besteht in einer Vorrichtung, durch welche die Dämpfung von den Saiten gehoben wird (s. Dämpfer und Pedal). Der Pianozug besteht in einer Vorrichtung, durch welche bei tafelförmigen Fortepiano's eine mit kleinen Tuchstreifen belegte Brettstange unter die Saiten geschoben wird, so daß die Hämmer nicht unmittelbar die Saiten, sondern jene Tuchstreifen und diese die Saiten berühren; bei den Flügeln entweder in derselben oder in einer anderen Vorrichtung, welche die Claviatur um so viel verschiebt, daß der Hammer nur eine Saite anschlägt (s. d. Art. A una chorda). Eine andere, nicht unbeachtenswerthe, um 1824 von Streicher in Wien erfundene Mutation ist die Octav-

Koppelung, d. h. ein Registerzug, welcher bewirkt, daß mit jeder angeschlagenen Taste auch zugleich die Saite ihrer Octave angeschlagen wird. Es wird dadurch eine außerordentliche Fülle, Stärke, Schärfe und Verklärung des Klanges gewonnen, und da durch diesen Registerzug nicht wie bei den Koppelungen der Orgel auf die correspondirende Taste der höheren Octave (was den Spieler stören würde), sondern nur auf deren Hammer wirkt, so verdient er in der That mehr Aufmerksamkeit, als ihm bis jetzt geschenkt wurde. Die wesentliche Verbesserung, daß die Koppelung auch ihre eigenen Hämmer bekäme, müßte freilich sogleich damit vorgenommen werden, wenn zu einer allgemeineren Einführung dieses Zuges geschritten werden sollte. Früher wurden alle Veränderungen an dem Fortepiano mit dem Knie regiert, jetzt hat man sie durchgängig so eingerichtet, daß sie, was viel bequemer ist, mit den Füßen regiert werden. — Aus ästhetischem Gesichtspunkte betrachtet, vereinigt das Fortepiano alle Eigenschaften in sich, und behauptet es alle Vorzüge, leidet aber auch an allen Nachtheilen, welche überhaupt alle Clavier-, Tasten- und Schlag-Instrumente mit ihren schnell verbebenden Klängen, zu denen es gehört (s. dies.), besitzen. Es gleicht einer geistreich und vielfach gebildeten Person, die aber keine Productionsgabe hat. Bei seiner Vollständigkeit, die in gewissem Betracht ein ganzes Orchester in sich schließt, ist seine Kenntniß und sein Spiel unerläßliche Bedingung für jeden Componisten. — Unter den letzt angezogenen Artikeln ist auch das Nöthige enthalten, was wir in akustischer Beziehung über dies Instrument mitzutheilen haben. Hier daher nur noch einige Bemerkungen über den Kastenbau und über die Eigenschaften des F's, aus welchen sich allenfalls gleich bei seinem ersten Erblicken ein guter oder schlechter innerer und äußerer Bau entnehmen läßt. Die Construction des Kastens wird sehr verschieden ausgeführt, weniger bei den tafelförmigen als bei den flügelförmigen Instrumenten. Bei diesen sind die aus kleinen Stücken zusammengesetzten oder sogenannten Leistenkasten immer die besseren. Bei Flügeln ist es gut, wenn der Boden nicht zu stark oder wo möglich offen ist, damit die äußere Luft zur Rückseite des Resonanzbodens dringen kann, was außerordentlich viel zur Verstärkung des Tones beiträgt. Bei den Tafelinstrumenten, wo die ganze Festigkeit des Kastens in dem Boden beruht, und durch diesen gehalten wird, muß derselbe auch vor allem Werfen und Verziehen auf's sorgfältigste verwahrt werden, was am sichersten dadurch geschieht, daß über der eigentlichen Bodenfläche unten und oben noch entgegengesetzt laufende starke und breite Holzspreizen liegen, die dann gewissermaßen einen dreifachen Boden bilden. Instrumente ohne diese Einrichtung werfen sich gewöhnlich mit der Zeit, und halten keine Stimmung. Als Zeichen einer guten Construction der Mechanik darf man im Allgemeinen annehmen, daß die Hämmer in ihren Kapseln, auch bei dem leichtesten Anschlage, wenig Spielraum haben und möglichst fest stehen, und daß, selbst bei der leisesten Berührung der Tasten, auch ein gleichmäßiges Heben der Hämmer stattfindet. Letzteres zeugt hauptsächlich gegen das unangenehme Klopfen und für ein leichtes Auslösen der Hämmer. — Die anerkannt größten Meister in der Fortepiano-Baukunst sind, neben den vielen guten, jetzt Broadwood in London, Graff in Wien, Kalkbrenner in Paris u. Schiedmaier in Stuttgart. Die Graff'schen Instrumente zeichnen sich hauptsächlich durch einen schönen hellklingenden Diskant aus, sind aber stumpf in der Mittellage der Töne und nicht kraftvoll genug im Basse. Die Schiedmaier'schen Instrumente, hauptsächlich die neueren, sind sich durchgehends ziemlich ganz gleich, haben eine außerordentliche markige Fülle, viel Metall

und Annehmlichkeit im Klange. Schreiber dies ist ziemlich mit den Instrumenten bekannt, welche aus allen berühmteren Fabriken hervorgingen: ohne den Leistungen anderer geschickter und einsichtsvoller Meister zu nahe treten zu wollen, glaubt er, behaupten zu dürfen, daß, was Solidität des Tones und Baues anbelangt, die Schiedmaier'schen Instrumente (s. Schiedmaier) Alles übertreffen, was bisher in dieser Art der Instrumentenbaukunst geleistet worden ist, und daher auch bei den 18 bis 20 Louisd'or für Tafelinstrumente und 30 bis 35 für Flügel, im Vergleich zu anderen, um desto preiswürdiger erscheinen. — Die ausgezeichnetsten Virtuosen auf dem Fortepiano waren und sind: Abeille, Adam, Arnold, Aurenhammer, Bach, Beethoven, Mad. Belleville-Oury, Benda, Benedikt, Berger, Berlioz, Dem. Blahetka, Mad. Bohrer, v. Bocklet, Chopin, Mad. Cibbini-Kozeluch, Clasing, Clementi, Cramer, Czerny, Dem. David, Duscheck, Dussek, Eberl, Field, Gelineck, Gyrowetz, Herzog, Hiller, Himmel, Hummel, Kalkbrenner, v. Kontski, Kozeluch, Krufft, Kuhlau, Kulenkamp, Lauska, Leidesdorf, Lißzt, Dem. Mahir (jetzt Mad. Sick), Marschner, Meyerbeer, Moscheles, Kath. v. Mosel, Mozart, Müller, Natorp, Onslow, Dem. Perthaler, Pixis, Posch, Pleyel, Reicha, Ries, Riotte, Salomon, Scarlatti, Dem. v. Schauroth, Schmitt, Schoberlechner, Schunke, Steibelt, Mad. Streicher, Tomaschek, Wanhall, Weber, Dem. Wiek, Dem. Winter, Wittasek, Worzischek u. A. Die besten Pianoforte-Schulen, welche wir besitzen, sind von Adam, Cramer, Czerny, Guthmann, Greulich, Heinroth, Hummel, Kalkbrenner (die des Pariser Conservatoriums), Müller, Türk, Werner u. A. Vergl. auch den Artikel Etude. Dr. Sch.

Forti, K. K. Hofopernsänger in Wien, geb. daselbst am 8. Juni 1790 war in seiner Blüthezeit einer der berühmtesten Baritonisten Deutschlands, und viele Jahre hindurch eine große Zierde des Hof-Operntheaters zu Wien. Hier, wo er auch seine künstlerische Bildung erhielt, hat er die größte Zeit seines Lebens zugebracht; doch sang er auch noch auf manchen anderen Theatern, wo er durch seine vielseitigen Kenntnisse, seinen herrlichen Gesang und vollendete dramatische Darstellung nicht selten einen merklichen Einfluß auf die bessere Aufführung der Opern und dadurch mittelbar auf die Veredlung des Geschmacks ausübte. So war er in Folge der kräftigen Fülle seiner Stimme und der edlen Haltung seines von Natur schön gebauten Körpers lange Zeit berühmt und den übrigen Sängern stets ein Muster als Don Juan und Figaro. Vom Jahr 1828 an war er einige Jahre am Königsstädter Theater zu Berlin engagirt, doch hatte schon damals seine Stimme bedeutend abgenommen, und seit 1834 ist er auch in Wien als dramatischer Sänger pensionirt worden. Nur in Concerten läßt er sich jetzt noch zuweilen hören, und nicht selten zur lebendigsten Erinnerung an seine frühere hohe Meisterschaft.

Fortis (aus dem Lat. — stark), 1) ein Beiwort, das in alter Zeit der in einer Orgel am schärfsten oder kräftigsten klingenden Stimme beigegeben wurde, z. B. zu Sendomir stand Vigesima secunda 1′ und daneben fortis, 2) stand es auch in jener Zeit statt Principal, dessen starken Klanges und dominirenden Tones wegen.

Fortissimo, s. Forte.

Fortpflanzung der Schallwelle, s. Schall. — Auch für Fortschreitung (s. dies.) wird in der Musik das Wort Fortpflanzung zuweilen gebraucht.

Fortrückung. Man gebraucht dieses Wort in der Musik auf zweier-

lei Weise, einmal in Beziehung auf die Harmonie — Fortrückung der Intervalle, und dann in Beziehung auf die Fingersetzung — Fortrückung der Finger und Hände. Unter der ersteren, der Fortrückung der Intervalle, versteht man theils die Fortschreitung der Invalle, theils das, was man gewöhnlich Rückung nennt. Unter beiden Artikeln ist das Weitere darüber nachzusehen. Die Fortrückung der Finger und Hände ist theils erlaubt, theils unerlaubt. Das unerlaubte Fortrücken der Finger ist das fehlerhafte Fortrutschen oder Fortsetzen ein und desselben Fingers auf zwei verschiedene Tasten; das erlaubte dasjenige, welches man gewöhnlich das Absetzen und Einsetzen der Finger nennt, und dann die Applikatur bei mehrstimmigen Sätzen. S. jene und den Art. Fingersetzung.

Förtsch, Johann Philipp, ein dramatischer Dichter und Componist, zuletzt Hofrath und Leibmedikus des Bischofs zu Lübeck, war geboren am 14ten Mai 1652 zu Werthheim in Baden, wo sein Vater Bürgermeister war. Den ersten Unterricht in der Composition erhielt er von dem Capellmeister Johann Philipp Krieger in Weißenfels. Auch bei seinen späteren Studien der Medicin in Frankfurt, Jena, Erfurt, Helmstädt und Altdorf setzte er seine Uebungen darin fleißig fort, und eine Reise, welche er nach Beendigung derselben durch Deutschland, Holland und Frankreich machte, trug Viel zur Erweiterung seiner Kunstbildung bei. 1671, aus Frankreich nach Hamburg zurückgekommen, trat er daselbst zuerst als Tenorist in die Rathscapelle, und da sich um diese Zeit auch die Oper dort zu heben anfing, übernahm er nicht nur auf dem Theater eine Rolle, sondern schrieb und componirte nebenbei auch mehrere Opern für dasselbe. So war er, obschon durchbildeter Mediciner, doch eigentlich ganz Musikus, und erhielt sogar vom Herzoge zu Schleswig, Christian Albrecht, der damals zu Gottorff residirte, 1680 den Ruf als Capellmeister in die Stelle des eben verstorbenen Theile, und zu derselben Zeit von Lübeck aus den Antrag eines Cantorats. Er wählte das Ehrenvollere und Einträglichere, und nahm die Capellmeistersstelle an, aus welcher ihn jedoch in demselben Jahre noch der damals ganz Schleswig und Holstein verheerende Krieg wieder vertrieb. Ohne Aussicht, für den Augenblick als Musiker sein Unterkommen zu finden, ging er darauf nach Kiel, und nahm die medicinische Doctorwürde an; practicirte dann eine Zeitlang zu Schleswig, Husum und anderen Orten mit vielem Glücke, bis er 1689 zum Hofmedikus seines ehemaligen Fürsten, dann 1694 zum Hofrath und Leibmedikus des Bischofs zu Eutin ernannt, und endlich gegen 1705 in gleicher Eigenschaft nach Lübeck versetzt wurde. Seine ehemalige Capellmeistersstelle ward auf seinen Vorschlag dem Tenorsänger Georg Oesterreich verliehen. 1708 war er noch am Leben; doch ist dies auch die letzte zuverlässige Nachricht, welche sich aus seinem Leben vorfindet. Außer mehreren Concerten für Clavier und einem musikalischen Lustspiele dichtete, componirte und führte er selbst mit auf zu Hamburg die Opern: „Crösus" (1684), „das unmögliche Ding" (1685), „Alexander in Sidon" (1688), „Eugenia" (1688), „der Policeut" (1688), „Xerxes" (1689), „Kain und Abel" (1689), „Cimbria" (1689), „Thalestris" (1690), „Ancile Romans" (1690), „Bajazeth und Tamerlan" (1690), und „Don Quixote" (1690). In der 22sten Betrachtung des „musikalischen Patrioten" sagt Mattheson von ihm, daß er außer seinen Wissenschaften und seiner Vertrautheit mit neueren Sprachen, und seinen außerordentlichen Talenten als Sänger, nicht nur ein sehr geschmackvoller Componist, sondern auch ein sehr gelehrter Contrapunktist gewesen sey, indem

er zu Hamburg, wo ihm doch das Theater hinreichende Geschäfte gegeben habe, sich unablässig mit Spekulationen über mannigfaltige Arten künstlicher Canons unterhalten und mehrere derselben auch seinem nachmaligen Vorgänger, dem Capellmeister Theile, zugeschickt habe. Uns fehlen die Mittel, die Richtigkeit dieses Urtheils genauer zu untersuchen.

Fortschreitung der Intervalle, ist im Allgemeinen die Fortbewegung des einen Tones zum andern in einem musikalischen Gedanken oder Tonstücke, was die Wortfolge in einer Rede; jedoch weniger in Beziehung auf den eigentlichen künstlerischen oder ästhetischen Ausdruck, den eigentlichen Sinn desselben, als vielmehr seines harmonischen Theils grammaticalische und — wenn man so sagen darf — orthographische Richtigkeit. Diese hängt zum größten Theile davon ab. Da es nur zwei Hauptarten von Intervallen giebt, nämlich Consonanzen und Dissonanzen, und die Fortschreitung dieser letzteren gewöhnlich nur deren Auflösung genannt wird, so pflegt man, wenn von der Fortschreitung der Intervalle die Rede ist, insbesondere auch wohl nur die Fortschritte der Consonanzen darunter zu verstehen. Doch ist das im Grunde nichts als leere Wortspielerei, und für uns hier nur in so fern von Bedeutung, als wir nach dem technisch gewordenen Sprachgebrauche auch die Fortschreitung (Auflösung) der Dissonanzen unter ihrem eigenen Artikel zu betrachten, und hier unsere Aufmerksamkeit lediglich auf die Form der Consonanzen zu beschränken haben. — Wie aus dem Artikel Consonanz zu ersehen ist, giebt es zunächst zweierlei Consonanzen, vollkommene und unvollkommene; und nach Artikel Bewegung (der hier wohl zu vergleichen) ist die Fortbewegung von einem Tone zum andern dreierlei, entweder gerade, entgegengesetzt, oder seitwärts. Demnach sind denn für den Fortschritt der Intervalle (Consonanzen) auch nur 4 Hauptfälle möglich: 1) entweder von einer vollkommenen Consonanz zu einer anderen vollkommenen; 2) von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen; 3) von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen; oder 4) von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen. Bei 1 geschieht der Schritt entweder unter vollkommenen Consonanzen von einerlei Art (z. B. von einer Octave zur andern), oder unter vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art (z. B. von einer Octave zur Quinte). Der Fortgang zweier vollkommenen Consonanzen von einerlei Art, und zwar in gerader Bewegung, ist falsch, weil 2 Einklänge, 2 Octaven oder 2 Quinten, niemals unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einer Stimme folgen dürfen. S. Quinte — Quintenfolge, und Octave — Octavenfolge. In der Gegenbewegung ist derselbe in so weit erlaubt, als in einem mehr als vierstimmigen Satze wohl schon Octaven, und Quinten auch schon in dem blos vierstimmigen Satze in solcher Gestalt vorkommen dürfen, wenn sie, diese Quinten und Octaven, nicht die äußersten Stimmen (Discant und Baß) berühren. Durch den Fortgang zweier vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art entstehen in der geraden Bewegung sogenannte verdeckte Quinten (s. Quinte), deren man sich in den äußersten Stimmen nur in dem Falle bedienen darf, wenn die Oberstimme dabei eine Secunde, die Grundstimme aber eine Quinte steigt oder fällt; die dahingegen wieder in einer äußersten und einer Mittelstimme unter jeder Bedingung und Folge vorkommen können. Eben so ist auch die Folge zweier vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art in der Gegen- oder Seitenbewegung durchgehends erlaubt und richtig. Bei 2, dem Fortschritte von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen, ist Nichts zu bemerken; derselbe darf in jeder Art von Be-

wegung stattfinden. Nicht anders verhält es sich bei 3, dem Fortschritte von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen. Bei 4, durch den Fortschritt von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen, in gerader Bewegung, entstehen ebenfalls wie oben bei 1, dem Fortschritte zweier vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art, sogenannt verdeckte Octaven oder Quinten, von welchen nur diejenigen in den äußersten Stimmen geduldet werden, bei welchen die Oberstimme eine Secunde, die Grundstimme aber eine Quarte steigt oder fällt. Dagegen ist in der Gegen- oder Seitenbewegung auch diese vierte Art der Fortschritte der Intervallen keinerlei Beschränkung unterworfen. — Unter harmonischer Fortschreitung versteht man die Verbindung der verschiedenen Harmonieen (Accorde) unter einander, die man gewöhnlich den Uebergang, die Ausweichung oder Modulation (s. diese) nennt. Wird jedoch jener specielle Begriff der Fortschreitung der Intervalle (als bloße Consonanzen) auch auf die harmonische Fortschreitung übertragen, so ist diese nichts anders als die harmonische Verwandtschaft der Accorde unter einander, welche darin besteht, daß in einem folgenden Accorde 2 Töne enthalten sind, welche in dem vorhergehenden schon da waren, und bei der Folge mehrerer consonirender Accorde durch die Fortschreitung von abwechselnd kleinen und großen Unterterzen bezweckt wird, wie z. B. von C-Dur angefangen nach A-Moll, F-Dur, D-Moll, B-Dur, G-Moll ꝛc. ꝛc. Ausführlicher noch handelt, namentlich von ästhetischer und harmonischer Seite betrachtet, über diesen Gegenstand der Artikel Harmonie, der dann verglichen werden mag. B.

Fossa, Joan de, daher auch wohl Defossa geschrieben, den Walther unter die musikalischen Autoren zählt, lebte 1576 zu München als Unter-Capellmeister, wurde darauf aber im Jahre 1597 vom Herzoge zum wirklichen Capellmeister ernannt. Laut einer alten Münchner Rechnung erhielt er damals für eine auf Herzoglichen Befehl geschriebene Messe sechs Gulden. Diese Messe, wie auch einige Motetten von seiner Composition, befinden sich noch jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu München. — Ein neuerer Tonkünstler dieses Namens lebt zu Paris, ist Guitarr-Virtuos und fleißiger Componist für sein Instrument. Es mögen bis jetzt gegen 40 Werke von ihm erschienen seyn, alle für Guitarre, theils mit, theils ohne Begleitung, sämmtlich in französisch-elegantem Style, so weit sich nämlich auf der Guitarre elegant spielen läßt, und im Durchschnitt nicht leicht.

Fouqué, Friedrich Baron de la Motte, Königl. Preußischer Major und Ritter des Johanniter-Ordens, geb. zu Neu-Brandenburg am 12. Februar 1777, lebte früher zu Berlin, dann zu Nennhausen bei Rathenow, gegenwärtig aber in Halle, wo er Vorlesungen über Poesie, Musik und dahin gehörige Gegenstände hält. Er ist ein Enkel des berühmten Preuß. Generals Heinrich August d. l. M. F. und hat sich mit Schwert und Leier Lorbeern errungen. Seine Jugendbildung verdankt er dem sokratischen Hülsen. Mit seinem unglücklichen Freunde, Heinrich von Kleist, machte er in den letzten Neunziger Jahren als Lieutenant im Regimente der Garde du Corps den Feldzug am Rheine mit, und lebte hierauf in ländlicher Stille seiner Liebe zur Kunst und Wissenschaft, bis 1813 sein König wieder zu den Waffen rief, dem er dann im heiligen Eifer für die gute Sache selbst eine kleine Schaar auserlesener Krieger zuführte. Im Laufe des Krieges, während welches er erst als Lieutenant, dann als Rittmeister bei den freiwilligen Jägern des Brandenburgischen Kürassier-Regiments stand, und wo er in hehrer Begeisterung mehrere wirksame Kriegslieder aus

freier Brust sang, wohnte er den bedeutendsten Schlachten bei, und als er nach dem Treffen bei Kulm in Böhmen krank gelegen hatte, war er doch noch so glücklich, die Trophäen des ewig denkwürdigen 18. Octobers mit erkämpfen zu helfen; doch nöthigten ihn die Folgen körperlicher Ueberanstrengung, hierauf den Abschied zu nehmen, den er dann unter Verleihung des Charakters eines Majors und des Johanniter-Kreuzes vom Könige erhielt. Gehört seine Wirksamkeit als Dichter und Romanschreiber auch nicht hieher, so können wir doch nicht unbemerkt lassen, daß er früher in dieser Eigenschaft nur unter dem Namen Pellegrin auftrat, und daß viele seiner Dichtungen einen solch durchaus musikalischen Charakter haben, wie wenige anderer, sonst anerkannter Meister. Vielleicht darf dies als Folge von der gründlichen musikalischen Bildung, welche er in seiner Jugend erhielt, und den Beschäftigungen mit der spanischen Poesie, welche ihm ein tiefes Eingehen auch in die musikalische Kunst nöthig machten, angesehen werden. Die erste Anregung und Weihe zu solchen Studien, behauptet er selbst, von seinem Freunde A. W. Schlegel empfangen zu haben, dem er dann auch seine dramatischen Spiele zueignete. Als Schriftsteller auf dem musikalischen Gebiete zeigte er sich stets als ein gründlich gebildeter, tief denkender und zart fühlender Aesthetiker, was namentlich die Abhandlung „Melodie und Harmonie" (Cäcilia Bd. 7 pag. 223 ff.), mehrere seiner Lieder und Erzählungen, von denen wir als besonders hieher gehörig nur den „unmusikalischen Musiker" (Cäcilia Bd. 2 pag. 169 ff.) anführen, zur Genüge beweisen. Auch unser Werk hier verdankt seiner Muse mehrere vortreffliche ästhetische Aufsätze, und seiner genauen Bekanntschaft und tiefen Kenntniß mit der spanischen Kunst auch mehrere andere dahin gehörige Abhandlungen. Seine neuesten Arbeiten, welche für den Musiker Interesse haben, sind die metr. Uebersetzungen der Psalme, welche Dr. Fried. Naue in Musik zu setzen begonnen hat. Der Vorzug, welchen diese Uebersetzungen vor allen anderen ähnlichen Versuchen haben, ist weniger eine poetische Tiefe, als eine glücklich getroffene cantable Wendung und Sprache, die mit dem frommen Geiste, der darin herrscht, Hand in Hand geht. Dr. Sch.

Fournier, le jeune, Schrift-Schneider und Gießer zu Paris, verdient um die Verbesserung der Noten-Typen, hieß eigentlich Peter Simon, und war geboren zu Paris am 16. September 1712. Nachdem **Breitkopf** (s. dies.) 1755 seinen neuen Notendruck bekannt gemacht hatte, benutzte Fournier diese Erfindung nicht nur, so gut er konnte, sondern suchte sich auch in den beiden Abhandlungen „Essai d'un nouveau charactère de fonte pour l'impression de la musique etc." und „traité historique et critique sur l'origine et les progrès des charactères de fonte pour l'impression de la musique etc." für die seinige auszugeben, indem er darin behauptete, er habe sie vor Breitkopf schon zu Stande, aber nicht zur Ausführung gebracht. Indessen war seine Erfindung auch dadurch noch von der Breitkopfischen wesentlich verschieden, daß er erst die Linien und dann die Noten darauf, das Ganze also auf zweimal druckte, welche beschwerliche Art und Weise natürlich der deutschen Manier nachstehen mußte. F. starb zu Paris am 8. October 1768. — Sein **Sohn**, der ihm im Geschäfte folgte, war zugleich auch ein achtungswerther practischer Musiker, spielte fertig Clavier und componirte unter Anderem auch die Operette „les deux Aveugles de Bagdad", die auf dem italienischen Theater zu Paris mehrere Male mit vielem Beifalle aufgeführt wurde.

Fourniture (franz.) oder **Fornitura** und **Fournitura** (lat.) stand nach Samber in Sendomir und war nach seiner Beschreibung ein

Principal 4′. Nach Furetier's Beschreibung und nach Walther war es eine Cymbel; Frisch und de Chales verstehen darunter überhaupt eine verstärkende Stimme. Nach Koch wird in Frankreich die sich in einer Orgel befindliche größte Mixtur so genannt, was Vogler bestätigt. In allen obigen Beziehungen bestand sie aus Prinzipalpfeifen.

Foyta (zuweilen auch **Foita** geschrieben), Joseph, Lehrer an der Theiner Hauptschule zu Prag seit ungefähr 1796, ist ein Schüler der ersten Meister, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts dort lebten, und gehörte vor 10 bis 15 Jahren noch zu den bedeutendsten Violinspielern, der zu bescheiden indeß war, um als Virtuos sich geltend zu machen. Er widmete sich vielmehr dem Lehrfache, und bei dem außerordentlichen Talente, welches ihm die Natur verlieh, sich faßlich und das Trockenste und Unangenehmste selbst, was sich in jedem Unterrichte mehr oder weniger vorfindet, dem jungen Schüler zugänglich zu machen, wußte er sich auch ein höheres und bleibenderes Ansehen in seinem Stande zu erwerben, als ihm je als bloßem Virtuosen zu Theil werden konnte. Compositionen sind unsers Wissens keine von ihm erschienen.

Framery, Nicolas Etienne, der Verfasser des bekannten „Journal de musique, historique, theoretique et prattique", war Oberaufseher der Musik des Grafen von Artois zu Paris und geb. zu Rouen 1745, ein glänzender Redner, Dichter und Tonkünstler zugleich. Sein Enthusiasmus für die italienische Musik trug unendlich Viel zu der Verschönerung der französischen Nationalmusik bei, welche mit dieser in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts vorging. Ihm allein nur verdanken die Franzosen den Sacchini, indem er es war, welcher durch die Verfertigung seiner „Colonie" unter die Musik von dessen „Isola d'Amore" zuerst sie mit diesem liebenswürdigen Componisten bekannt machte. Ein reichlicher Lohn für solche mühselige Arbeit ward ihm dadurch, daß jene „Colonie" gegen zweihundert Mal nach einander und immer mit gleich großem Beifalle aufgeführt wurde. Er ging darauf nach London, und verfertigte, da es ihm mißlang, auch den Sacchini zu einer Reise dahin zu bereden, unter dieselbe Musik eine „Olympiade", die ebenfalls bei den Engländern viel Aufsehen erregte. Aehnliche Arbeiten nahm er nach der Zeit auch mit mehreren Opern anderer Componisten vor. 1788 erschien von ihm die Partitur der „deux Comtesses" von Paisiello in französischer Uebersetzung. Vorher (1783) trat er auch selbst als Componist auf in der Operette „La sorciere par hazard", die auf dem italienischen Theater zu Paris viel Glück machte. Nach dem Tode Arnaud's übernahm er, mit Feyton zusammen, neben denen der Aesthetik und Rhetorik auch die Bearbeitung der musikalischen Artikel in der großen „Encyclopédie méthodique" (1791 — 1800). Am 5. Januar 1802 ward ihm in einer öffentlichen Sitzung des französischen National-Institutes der Preis für die Beantwortung der Frage zuerkannt: „Wie verhält sich Musik zur Declamation?" Seine darauf bezügliche Abhandlung führt den Titel: „Discours sur cette question analyser les rapports qui existent entre la Musique et la Declamation: determiner les Moyens d'appliquer la Declamation a la Musique sans miere a la Melodie", und in der 1802 gedruckten Ausgabe: „Disc. qui a remporté le prix de Mus. et Decl., proposé par la Classe de Litt. et beaux-arts de l'Inst. nat. de France, par" etc. Dann ist er auch der Verfasser des von allen Deutschen so heftig angegriffenen, gegen Gluck gerichteten „Lettre à l'Auteur du Mercure", welcher im Septemberhefte von 1776 pag. 181 ff. des „Mercure de France" erschien. Ein letztes, für den Musiker höchst interessantes Werk von ihm ist die Biographie Sacchini's,

von der Meusel's Museum Bd. 1 St. 6 eine deutsche Uebersetzung enthält. Compositionen sind, außer jener Operette, keine von F. bekannt geworden. Er starb zu Paris im November 1810. T.

Francesco von Mailand, ein berühmter Lautenist und Componist für sein Instrument, aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Die noch von ihm bekannten Werke sind 3 Lauten-Tabulaturen, welche 1536 und 1547 zu Venedig und 1548 zu Mailand erschienen. Baini zählt ihn in seinem Werke über Palestrina (Kandler's Uebersetzung pag. 34) unter die berühmten Organisten des 16ten Jahrhunderts; allein dies ist, wie auch mit noch einigen anderen dort aufgeführten Meistern, wohl ein Irrthum, wenn nicht eine Verwechselung mit dem blinden Florentinischen Organisten Francesco, der indessen nach der Mitte des 14. Jahrhunderts lebte. Derselbe hatte in seiner Kindheit durch die Blattern das Gesicht verloren. Um dieses Leiden sich ein wenig erträglicher zu machen, übte er sich früh im Gesange, wodurch sich ein entschiedenes Talent zur Musik in ihm kund gab, das dann sein Vater, Jacobo F., ein geschickter Maler, mit Hülfe anderer Meister weiter auszubilden suchte. Im Orgelspiele brachte er es besonders zu einer großen Fertigkeit. Als er sich einstmals in Venedig vor dem damaligen Könige von Cypern und Herzoge von Venedig darauf hören ließ, ward er feierlichst mit einem Lorbeerkranze geschmückt. Unter seinen Zeitgenossen war er nur unter dem Namen Cieco (blind) bekannt. Er starb 1390, und wurde in der St. Laurenzkirche zu Florenz begraben.

Franchinus, s. Gafarus.

Franciscello, von Einigen auch Francischello genannt, war allen Nachrichten zu Folge der größte Violoncellvirtuos im Anfange des vorigen Jahrhunderts. Seine Lebensgeschichte vermögen wir leider nicht vollständig zu geben. Gewiß ist, daß er Anfangs zu Rom lebte; von da kam er um 1725 nach Neapel, und dann kurz darauf nach Wien in Kaiserliche Dienste. Gegen Ende seines Lebens, das in die Mitte des vorigen Jahrhunderts fällt, hielt er sich wieder in Italien, und zwar — wie Gerber vermuthet — in Genua auf. Quanz, der ihn zu Neapel, Franz Benda, der ihn zu Wien, und Duport, welcher ihn zu Genua hörte und deshalb expreß dorthin gereist war, rühmen ihn einstimmig als einen unvergleichlichen Meister auf seinem Instrumente. Geminiani erzählt überdies noch von ihm, daß, als er einstmals zu Rom eine Cantate mit obligatem Violoncell accompagnirt, wobei der Componist derselben, Aless. Scarlatti, den Flügel spielte, dieser, bis auf's Höchste von seinem Spiel ergriffen, laut behauptet habe, so könne kein Sterblicher, sondern nur ein Engel in menschlischer Gestalt spielen. 10.

Franck, Melchior, geboren in Schlesien, und zwar nach Wetzel's Lieder-Historie zu Zittau, nach der Mitte des 16ten Jahrhunderts, wurde 1603 Hofcapellmeister des Herzogs von Coburg, und starb hier am 1. Juni 1639. Von seinen Werken, die hauptsächlich in vielen geistlichen Liedern, Psalmen und Kirchenmusiken bestehen, liefert Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon und Hoffmann in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" ein ziemlich vollständiges Verzeichniß. Für die jetzige Zeit sind darunter nur die beiden allgemein eingeführten Choral-Melodien „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" und „Sag, was hilft alle Welt" von größerem Interesse. Sie stehen in dem Werke „Teutsche Psalmen und Kirchengesänge uff die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen gesetzet" (Nürnberg. 1608. 4.).

Vor nicht langer Zeit waren in einigen Gegenden Deutschlands auch noch zwei andere Melodien im Gebrauch: „O Jesu, wie ist deine Gestalt" und „Der Bräutigam wird bald ruffen", deren Text auch zugleich von ihm herrühren soll.

Franck, Johann Wolfgang, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Arzt zu Hamburg, war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Componisten seiner Zeit. Gegen 1687 ging er nach Spanien und soll hier als ein Günstling des Königs bald darauf das unfreiwillige Opfer des Neides geworden seyn. Von seinen Werken nennen Walther und Gerber zunächst die 14 Opern: „Michael und David", „Andromeda und Perseus", „die mackabäische Mutter", „Don Pedro", „Aeneas", „Jodelet oder sein Selbstgefangener", „Semele", „Hannibal", „Charitine", „Diocletianus", „Attila", „Vespasianus", „Kara Mustapha" 1ster Theil, und derselben Oper 2ter Theil, welche alle in der Zeit von 1679 bis 1686 zu Hamburg aufgeführt wurden, und stückweise auch im Druck erschienen; und dann ferner noch eine Sonate für 2 Violinen mit Bas. cont., welche Roger in Amsterdam druckte. Daß er mehrere Kirchenmusiken und namentlich ein solches Werk unter dem Titel „Musikalische Andachten" herausgegeben hat, erzählt Mattheson in seiner „Ehrenpforte"; doch hat man bis jetzt noch keins davon vorgefunden.

Franck, Michael, ein gekrönter Poet und Componist des 17. Jahrhunderts, wurde geboren in Schleusingen am 16. März 1609, und erlernte, nachdem er auf der Schule zu Coburg gründliche Realkenntnisse sich erworben hatte, um 1625 daselbst das Bäckerhandwerk. 1628 ward er Meister seiner Profession in Schleusingen. Der Krieg, der darauf ausbrach, brachte ihn um all' sein Hab' und Gut. So kam er 1640 arm und bloß mit einer zahlreichen Familie wieder nach Coburg, lebte daselbst einige Zeit von Unterstützung, und ward dann 1644 als Lehrer an den beiden untersten Schulklassen angestellt. In diesem Verhältnisse studirte er nun aus eigenem Antriebe die Musik und Poesie mit solchem Eifer, daß er nicht nur bald mit den berühmtesten Dichtern seiner Zeit gereimte Briefe wechselte und mehrere Compositionen herausgab, sondern 1659 auch zum gekrönten Poeten ernannt, und von dem berühmten Johann Rist unter dem Namen **Staurophilus** in den Schwanen-Orden aufgenommen wurde. Er starb am 24. September 1667. Von seinen Werken sind die bekanntesten die jetzt noch in den meisten Gesangbüchern vorhandenen Lieder: „Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig", „Sey Gott getreu, halt seinen Bund", und „Kein Stündlein geht dahin", zu welchen er ohne Zweifel auch die Melodien setzte. Außerdem kennt man noch von ihm: „Geistliches Harfenspiel aus 30 vierstimmigen Arien und Generalbaß", das 1657 zu Coburg gedruckt wurde.

Franck, Sebastian, der ältere Bruder des vorhergehenden, geb. zu Schleusingen am 18. Januar 1606, und gest. am 12. April 1668, war zuletzt Magister und Diaconus in Schweinfurt. Wetzel nennt ihn in seiner „Lieder-Historie" einen der vortrefflichsten Musiker seiner Zeit, und in dieser Beziehung einen Schüler von dem berühmten Theologen Theophilus Großgebauer; doch ist kein Werk mehr von ihm vorhanden, das als Beleg für dieses Zeugniß gelten könnte. 20.

Franco von Cöln (Franco de Colonia), ein für die Geschichte der Musik höchst bedeutender Mann, über dessen Leben wir noch nicht so vollkommen im Klaren sind, als es wünschenswerth, ja für sichere Begründung historischer Thatsachen im Felde der Musik nothwendig ist. Nicht

allein über das Vaterland dieses ausgezeichnet scharfsinnigen Schriftstellers war man lange ungewiß, bis sich ein Manuscript von ihm fand, das er selbst mit den Worten beginnt „ego Franco de Colonia", sondern auch über die Zeit seines Wirkens. Von seinen theoretisch musikalischen Schriften wußte man gleichfalls nichts Bestimmtes, bis uns der Fürstabt Gerbert im 3ten Theile seiner Scriptores de musica den wichtigen Tractat „Musica et cantus mensurabilis", in der Bibliothek zu Mailand aufgefunden, mittheilte. Daß F. also ein Deutscher ist, den die Beförderer der Mensuralmusik, Morchettus von Padua und Johann de Muris selbst, der eine Zeit lang für den vermeintlichen Erfinder derselben gehalten wurde, ihren Lehrer nannten, ist trotz der früheren Widersprüche völlig gewiß. Nicht so unbezweifelt gewiß steht es aber in Hinsicht auf die Zeit seines Wirkens. Bis auf Forkel (diesen mit gerechnet) setzte man ihn in die Mitte und die andere Hälfte des 11. Jahrhunderts, wodurch man ihn demnach fast zu einem Zeitgenossen Guido's von Arezzo machte. Diese allgemein geglaubte, mit dem übrigen klar vorliegenden Gange der Geschichte der Musik aber durchaus nicht übereinstimmende, Annahme unterwarf nun R. G. Kiesewetter zuerst in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1828 S. 793 u. s. w. einer genaueren Untersuchung. Es wird darin gezeigt, daß jene Zeit für solche Erfindungen noch nicht geeignet war; besonderes Gewicht wird mit Recht darauf gelegt, daß Franco selbst sich keineswegs den Erfinder der Mensuralmusik nennt, sondern ausdrücklich sagt, daß es vor ihm viele Aeltere und Neuere gegeben habe, die recht gute Regeln in dieser Sache geschrieben, welche er von den Irrthümern und Fehlern in Nebendingen reinigen wolle, damit die Kunst nicht Schaden leide u. s. f. Hr. R. G. Kiesewetter setzt ihn daher in die 3 oder 4 ersten Decennien des 13ten Jahrhunderts, durch Schlüsse, die so lange allen Glauben verdienen, bis durch unumstößliche Beweise Anderes erhärtet worden ist. Das ist aber noch nicht geschehen. Man hat die Sache auf sich beruhen lassen, denn freilich ist sie schwer. Nicht allein Mühe und Arbeit kostet sie, sondern es gehört noch besonders eine glückliche Zusammenstellungsgabe dazu, um nur erst auf den Weg zu kommen, wo etwas Bestimmtes gefunden werden kann. Es hängt aber in der That viel zu viel davon ab, als daß der Sicherstellung dieser Sache nicht von allen Tüchtigen so lange nachgestrebt werden sollte, bis Einer so glücklich ist, etwas vollkommen Erwiesenes bekannt zu machen. Siehe übrigens den Artikel Mensural-Musik. G. W. Fink.

Franco (ital.) — frei, s. dies.

Francoeur, François, geboren zu Paris am 22. September 1698, besuchte in seiner Jugend als Violinvirtuos Deutschland, wo er sich namentlich zu Wien und Prag längere Zeit aufhielt, arbeitete nach seiner Rückkunft in Frankreich 1723 beständig mit Rebel zusammen, und übernahm 1750 mit demselben auch gemeinschaftlich das Directorium der großen Oper zu Paris. Nach der Oper „Pyrame et Thisbe", welche 1726 von ihm zu Paris aufgeführt wurde, und von der Quanz sagt, daß man ihr anhören könne, daß ihr Componist außerhalb Frankreich sich gebildet habe, erhielt er die Stelle eines Königlichen Obercapellmeisters. Als solcher componirte er dann noch die Opern: „Tarsis et Celie" (1728), „Scanderberg" (1735), „Le Ballet de la paix" (1738), „l'acte des fragmens d'Ismene et de Celindor"; ferner die Divertissements „les Augustales", „le Trophée", und mehrere andere bis 1760, wo ihn Kränklichkeit alle anstrengende Arbeiten aufgeben hieß. Deshalb zog er sich auch 1767 von dem Directorium der großen Oper zurück und überließ dasselbe an Berton und Trial. 1778, also in

seinem 80sten Jahre, unterwarf er sich noch einer höchst gefährlichen Stein-Operation, die drei Tage dauerte. Er ward zwar wieder hergestellt, und lebte noch bis zum 6. August 1787, aber in gänzlicher Unthätigkeit. Daß er in seiner Blüthezeit einer der größten damaligen Violinvirtuosen war, beweisen noch jetzt die von ihm übrigen zwei Bücher Violinsolo's, deren Vortrag eine Fertigkeit und künstlerische Bildung verlangt, wie man sie für jene Zeit nicht anzunehmen gewohnt ist.

Francoeur, Louis Joseph, zuweilen auch Francoeur le Neveu genannt; ältester Sohn des unter dem Zunamen l'honnête homme bekannten Königlichen Cammermusikus und ersten Violinisten bei der großen Oper zu Paris, Louis Francoeur, der am 17. September 1745 zu Paris starb; wurde geboren daselbst am 8. October 1738. Nach dem Tode seines Vaters nahm ihn sein Onkel, der vorhergehende François Francoeur, an Kindesstatt an, und brachte ihn 1746 unter die Zöglinge der Königlichen Cammermusik. 1752 ward er als erster Violinist bei derselben angestellt, und 1764 als zweiter Orchester-Director. Nach Berton's Abgange trat er 1767 als erster Director in dessen Stelle; 1779 in die eines Directors en Chef und 1786 nebenbei noch in die eines Capellmeisters der Königlichen Cammermusik, welche L'Auvergne bisher bekleidet hatte. Sein Todesjahr ist nirgends mit Gewißheit angegeben; jedenfalls aber hat er das jetzige Jahrhundert nicht mehr erreicht. Labord erzählt von ihm, daß nie die Mitglieder des Orchesters so gut ausgewählt und nie die Musiken so vortrefflich in Paris aufgeführt worden seyen, als unter seinem Directorium. Er war es, der zuerst ein eigenes Ausschuß-Gericht des Orchesters in Vorschlag brachte, welches über die Aufnahme neuer und die Entlassung alter Mitglieder entscheiden sollte. Die hauptsächlichsten Folgen von der Ausführung dieses Plans, sagt Laborde, waren, neben dem außerordentlichen Gewinn für die Kunst, auch eine seltene Liebe der sämmtlichen Orchester-Mitglieder zur Eintracht und zum Frieden unter sich und eine große Achtung gegen ihren Chef. Für das Theater schrieb F. nur die Oper „Ismene et Lindor", welche 1766 mit außerordentlichem Beifalle zu Paris aufgeführt wurde, und verbesserte dann 1770 noch die ältere Oper „Ajax". Die vielen Geschäfte, die der Eifer, womit er sein Amt verwaltete, unabweislich herbeiführen mußte, ließen ihm nicht die nöthige Zeit zu einer noch größeren Thätigkeit als Componist übrig. Die mehrzähligen Violin-Solo's und Trio's, welche von ihm zu Paris erschienen, sind Jugendarbeiten. Was nach jenen Opern noch von ihm zur Oeffentlichkeit gelangte, war ein kleines theoretisches Werk (Diapason général de tous les instrumens à vent, avec des observations chacun d'eux), welches die Beschaffenheit, den Umfang, die Tonleiter, die gebräuchlichen Schlüssel u. s. w. aller der darin genannten Instrumente enthält. 17.

Frankenberg, Franz, ein berühmter Bassist, wurde geboren zu Mattighofen in Baiern 1759, und widmete sich in seiner Jugend den Wissenschaften. Als er zu Wien studirte, bemerkte Kaiser Joseph II. sein großes Talent zur Musik und seine wundervoll schöne Baßstimme, und munterte ihn daher selbst auf, sich für's Theater zu bilden. So betrat er 1779 zum ersten Male das Theater in Wien als Tobys im „Jahrmarkte" und kam darauf an das Nationaltheater zu Berlin, wo er 1788 als Stößel im „Doctor und Apotheker" debutirte. Sein überaus schöner Gesang, der sich namentlich durch eine reine Intonation, Fülle des Tones und vielen Geschmack im Vortrage auszeichnete, und sein durchaus sittlich gutes, rechtschaffenes Betragen erwarben ihm hier die allgemeinste Achtung, so daß,

als ihn am 10. September 1789 ein früher Tod hinriß, nur eine Stimme über die Größe seines Verlustes durch ganz Berlin herrschte. Der König bewilligte seiner hinterlassenen Wittwe eine Benefizvorstellung, welche 600 Thaler einbrachte; einige Gläubiger erließen ihr ansehnliche Schulden, und Arzt und Apotheker strichen ihre Rechnungen. Nähere Umstände von seinem Leben finden sich in seiner eigens erschienenen Biographie, betitelt „Leben und Charakter Frankenberg's", auf welche wir dann den besonders Interessirten verweisen. st.

Franklin, Dr. Benjamin, der Erfinder der Harmonika, war Ambassadeur des amerikanischen Congresses am französischen Hofe, wurde geboren zu Boston am 17. Januar 1706, und starb zu Philadelphia am 17. April 1790. Die Beschreibung und Geschichte des von ihm erfundenen Instruments befindet sich unter dessen eigenem Artikel. Vergl. auch Davies. Eigentlicher Musiker war Franklin nicht, weshalb wir denn hier auch nur kurz seine Lebensgeschichte berühren; doch hat er in mehreren seiner Werke, die, von Wenzel übersetzt, gesammelt in drei Octavbänden erschienen, unsere Kunst auf eine Art und Weise berührt, die keine blos oberflächliche Einsicht in hauptsächlich ihren akustischen und ästhetischen Theilen verräth. Dahin gehören namentlich seine eigenen Nachrichten von der Erfindung der Harmonika in einem Briefe an den Pater Becaria; ferner seine theoretischen Betrachtungen über den Gesang und das schicklichste Versmaaß zum Volksliede, und endlich seine Bemerkungen über die unrichtige Declamation in unseren beliebtesten Arien. Während er sich als nordamerikanischer Gesandter zu Paris aufhielt, wurde er von d'Alembert in eine Sitzung der dasigen Academie der Wissenschaften mit den Worten eingeführt: „Eripuit coelo fulmen, sceptrumque tyrannis", welche nachher auch unter eins seiner zu Paris gestochenen Bildnisse gedruckt wurden. Chladni schlug einstmals vor, noch den Pentameter darunter zu setzen: „Proque lyra Phoebi vitra canora dedit", oder „Substituit Phoebi vitra canora lyrae."

Franko von Cöln, s. Franco.

Frankreich — französische Musik. Bekanntlich hieß das Land nach den eingewanderten Galliern vor Zeiten Gallia transalpina. Die alten Gallier, zu dem großen Völkerverband der Kelten gehörig, brachten ihre Musik mit, die von ihren Druiden hoch gehalten und sowohl bei ihren religiösen Feierlichkeiten als im Leben selbst, gepflegt wurde. Diese alterthümliche Musik der gallischen Massen trennen wir auch hier wie anderwärts von der spätern französischen und behandeln sie im Allgemeinen unter ihrem Artikel Keltische Musik. Zwar hatten sich schon vor der Einwanderung der deutschen Franken, nach der Besiegung der Gallier von den Römern, manche Veränderungen auch in ihrer Tonweise zugetragen; da aber die spärlichen Nachrichten oder vielmehr Andeutungen hiervon durchaus keine bestimmten Notizen zulassen, würde ein untersuchendes Verweilen bei diesem dunkeln Gegenstande doch nur zu äußerst dürftigen Resultaten führen, daß wir uns mit Uebergehung dieser muthmaßlichen Aenderungen nur erlauben, die etwa Wißbegierigen auf den Artikel Römer — römische Musik zu verweisen, wo sie in Vergleichung mit der alt keltischen Musik Stoff zu den Hypothesen finden werden, die noch den vorzüglichsten Halt in den Augen der Alterthümler haben dürften. Die Freiheitsliebe der Druiden und Barden, die nach der Unterjochung ihres Volkes von der römischen Gewalt das Land lieber verließen, als sich dem Joche zu beugen, machte es den Zwingherren leicht, wenigstens in manchen Gegenden ihre Musikgewohnheiten mit den eigenthümlichen der Gallier zu ver-

mischen, wodurch bei der Mangelhaftigkeit der römischen Kunst freilich keine Verbesserungen entstehen konnten. Noch bedeutender wurde das verschiedenartigste Gemisch durch den Andrang der mancherlei deutschen Völkerstämme, unter denen die Franken, die auch endlich die Römer aus dem Lande schlugen, die obsiegenden wurden und dem Lande den neuen Namen gaben. Von dem Eigenthümlichen der alt-fränkischen Musik läßt sich gar nichts sagen, als daß jene eine deutsche Art roher Musik mitbrachten, die, wie überall, zur Belebung ihrer Feste und im Kriege gebraucht wurde. So wurde schon Pharamund an der Spitze seines Heeres unter dem Klange der Musik zum König ausgerufen. Wir lesen jedoch nicht, daß die altfränkischen Könige auf die Kunst ihrer Musiker viel gehalten hätten, vielmehr war es auch hier, wie in England, die christlich kirchliche Musik, die, bei der frühen Einführung des Christenthums und bei der Auszeichnung einiger alten Bischöfe für Hymnen, bald genug den Sieg über die sehr zerstückelte Volksmusik davon trug. Seitdem Chlodwig nach dem Treffen bei Zülpich zur Lösung seines Gelübdes 496 am Weihnachtstage zu Rheims sich hatte taufen lassen und den Titel des allerchristlichsten Königs erhalten hatte, soll der sonst nicht leicht zu rührende Held von der Pracht des katholischen Cultus und namentlich von der kirchlichen Musik so gerührt worden seyn, daß er sich zum Beschützer und Verbreiter derselben aufwarf. Zufällig, nicht auf Chlodwigs Bitten, hatte Theoderich der Große mit dem noch vorhandenen Schreiben, in welchem er dem Sieger Glück wünscht, ihm einen Musiker als eine Seltenheit übersendet, welcher viel löblicher zu singen verstand, als seine Franken, ja als die Kirchensänger selbst. Dieser Mann wurde nun vorzüglich zur Verbesserung des Kirchengesanges verwendet, der immer mehr um sich griff, von Chlodwig begünstigt. Um die Volksmusik bekümmerte er sich dagegen eben so wenig, als sein Nachfolger. Als Pipin, der Vater Carl's des Großen, vom griechischen Kaiser Constantin (757) eine Orgel zum Geschenk erhielt, wurde sie der Kirche St. Corneille in Compiegne übergeben. Man sieht also hier dieselbe Erscheinung sich wiederholen, wie in England; die Volksmusik wurde verachtet, mindestens nicht gepflegt, dagegen der Kirchengesang mächtig befördert. Zuverlässig würde auch hier dasselbe erfolgt seyn, wie in England, und der Sinn des Volks für Musik wäre so bedeutend niedergedrückt worden, als dort, wären die Franken entweder nicht halsstarriger oder ungelehriger gewesen, als die Meisten in England mit Ausnahme der Gebirgsstrecken. Man kann nicht sagen, daß sich die Franken weder in der Kunst des Gesanges noch des Orgelspieles besonders hervorgethan hätten, am meisten darum, weil die Kirchenweisen ihrer Volksmusik zu sehr entgegen waren. Allein das Aeußerliche ihrer zunehmend mönchischen Frömmigkeit täuschte und zerstückelte sie in sich selbst, so daß sich Viele, namentlich die klösterlich Gesinnten in einer Sache Mühe gaben, der ihr Volkswesen widerstrebte. Daher erklären wir uns auch die mancherlei auffallenden Erscheinungen in der Folge, nämlich die häufigen Abweichungen von der vorgeschriebenen Kirchennorm, in denen sie sich so sehr gefielen, daß auch wiederholte Befehle des Papstes und der Concilien nicht viel zu ändern vermochten. Selbst Carl der Große (s. dies.) förderte weit mehr die Kirchenweisen als die Volksmusik. Hat er auch eine Sammlung alter Volkslieder veranstaltet, so scheint doch der Eifer dafür nicht sehr lebhaft gewesen zu seyn. Man schätzte sie so wenig, daß nichts davon übrig geblieben ist. Wie groß und anhaltend sind dagegen seine und Alcuin's (s. dies.) Bestrebungen für die kirchliche Musik und zwar gänzlich nach der römischen Norm! Daß Carl römische

Sänger kommen und von ihnen Singschulen errichten ließ, ist in verschiedenen Artikeln bereits von uns erzählt worden. Dennoch sind die Franken in dieser kirchlichen Tonkunst weder damals noch später groß geworden; ja alles Eigenthümliche, was sie sich noch in ihrer Musik gerettet haben, verdanken sie geradehin dem innern Widerstreben gegen die festgesetzte, ihrer Wesenheit sichtbar nicht angemessene römisch-katholische Weise, an welcher sie auch so viel änderten, als es die Macht der geistlichen Gewalt und der Schutz derselben von ihren Königen nur gestattete. Desto sonderbarer, allein ächt charakteristisch, ist es, daß sich die Franken selbst zu Carls des Großen Zeiten so meisterlich in dieser Kirchenweise wähnten, die sie doch nur mit der größten Mühe faßten und nie lange festhielten, daß sie sich sogar mit den römischen Sängern in einen Wettstreit einzulassen kein Bedenken trugen. So wenig also begriffen sie ihren eigenthümlichen Volksberuf — und so sehr scheinen sie ein größeres Bewahren ihrer Volksthümlichkeit, namentlich in der Tonkunst, von den ernsteren und innigeren Engländern jenem Leichtsinne zu verdanken zu haben, der mit der Liebe zum auffallend Rühmlichen in der lebendigsten Verbindung steht. — Die zunehmende Menge der Klöster in Frankreich machte endlich doch den ihrem Volkscharakter wenig angemessenen Kirchengesang allgemeiner, als es ihrer innersten musikalischen Richtung Vortheil bringen konnte. Was sie damit auf der Hauptseite verloren, wurde auf der andern doch nicht gewonnen; vielmehr drängte sich ihr weltlich wechselndes Wesen so sehr in die stehenden Formen der Kirche, daß diese mehr darüber zu klagen, als sich ihrer Fortschritte zu erfreuen Ursache fand. Und so hinderte denn Eins das Andere, so daß wir den gegen andere Völker geringern musikalischen Erfindungssinn und das vorherrschend Unharmonische des größten Theils der Volksmasse am meisten in dieser sie wunderlich zerstückelnden Thatsache suchen. Ein Glück für die eigentlichen Franken, die nun schon lange sich von ihrem deutschen Stammvolke zu trennen und in Sitten und Sprache ein eigenes Volk, die Franzosen, zu bilden angefangen hatten, war es, daß ihnen von der Provençe aus zu einem regeren Leben auch und besonders in musikalischer Hinsicht verholfen wurde. Man pflegt die Vermählung des Königs Robert mit Constance, einer Tochter Wilhelms, des Grafen von Provençe, im ersten Viertel des 10ten Jahrhunderts als eine Epoche zu bezeichnen, die den musikalischen Geschmack des Volks erhob, ohne uns deutlich zu machen, worin diese Vervollkommnung eigentlich bestanden habe. Es scheint jedoch diese neue und verbesserte Geschmacksrichtung in nichts anderem, als in einer wieder lebendiger und allgemeiner gewordenen Neigung für weltliche Gesänge südlicher Art bestanden zu haben. Ist dem wirklich so, muß man den Einfluß jener provencalischen Melodien allerdings für ein glückliches Zurückführen in das volksthümlichere Element ansehen, was seinen fördernden Einfluß nie versagen kann. Zuverlässiger und durchgreifender aber war die Hülfe, die ihnen durch die späteren Troubadours (s. dies.) aus derselben südlichen Provinz kam. Die mancherlei rhythmischen Dichtungen dieser Trouvères (Erfinder), besonders ihre Lieder der Liebe und der Ritterschaft, wurden von ihnen in derzeitige Musik gesetzt und zum Theil auch von den Verfassern selbst, die lange in großem Ansehen standen, gesungen unter Begleitung mancher Instrumente, namentlich einer Art Harfe und Viole, von denen man Angaben in den zahlreichen Schriften über die Troubadours, so wie über das Leben der noch bekannten findet, die an ihrem Orte anzuzeigen sind. Für Aufbewahrung und Entzifferung ihrer Melodien hat unter den Neueren vorzüglich Herr Perne am

meisten und am dankenswerthesten gesorgt; auch Herr Fétis, der Vater, hat sich hierin verdient gemacht. Ihre Reisen von Ort zu Ort halfen der Liebe zur Dichtkunst und Musik so bedeutend auf, daß es als ein Beweis der Bildung betrachtet wurde, wenn man reimen und Melodien verfertigen konnte. Alle Fürsten und Höfe beeiferten sich für sie und ihre Kunst, welche noch durch die sogenannten Jongleurs (s. dies.) oder Ménétriers auch unter die geringere Volksklassen gebracht wurde. Es waren diese nicht Dichter und Tonsetzer, sondern Sänger und Instrumentenspieler, die jene begleiteten oder auch mit einigen erlernten Gesängen für sich im Lande umher zogen, aber auch nach und nach diese Kunst herabwürdigten und den Verfall derselben vorbereiteten. Während der Zeit (1226—1270) befestigte Ludwig IX. oder der Heilige die Kirchenmusik des katholischen Ritus so sehr durch seinen Einfluß, daß die Psalmodie abermals die kaum etwas verlorne Oberhand gewann, wodurch der Zwiespalt der Nation mit sich selbst von Neuem vergrößert wurde. Der Nachtheil hievon würde viel bedeutender gewesen seyn, wenn nicht zum Glück seit dem Laufe des 12ten Jahrhunderts und noch zu Ludwig des Heiligen Zeit in die liturgischen Gesänge und in die Musik nach Art derselben zwei Dinge eingegriffen hätten, die ihr auch in den Augen des Volks einen immer steigenden Reiz gaben und sie sogar der weltlichen Liebhaberei näher brachten. Dies war erstlich die Erfindung und Verbesserung der eigentlichen Notenschrift, die vorzüglich in Frankreich beliebte Pflege des sogenannten Discantus (s. dies.), die Aufspürung und Regelung der Mensuralmusik und die Versuche einer immer mehr sich verbessernden Harmonie in unserm Sinne. Wir fassen dies Alles in einen Punkt zusammen, weil Eins aus dem Andern hervorging und alle vier Gegenstände mit einander sich gemeinschaftlich hoben und ein einziges merkwürdiges Ganze hervorbrachten. Daß man im Laufe des 13ten Jahrhunderts bereits im Ganzen gegen Guido's von Arezzo unbeholfene Anfänge recht leidlich mehrstimmig zu setzen verstand, namentlich auch in Frankreich, beweisen die Ueberbleibsel der Musiksätze eines Adam de la Hale (s. dies.), welche zuerst von Fétis in der „Revue musicale" mitgetheilt wurden. Jener zweite Hauptpunkt war die Liebe zu den geistlichen Comödien oder Mysterien (s. dies.), die auf Kirchhöfen und Straßen gehalten wurden und vorzüglich damals lebhaft um sich griffen zur Freude der Geistlichen und der Weltlichen. Musik, Declamation und Verkleidungen zur Darstellung irgend einer biblischen Geschichte oder einer Legende waren dabei nothwendig. Zu Ende der Regierung Philipp des Schönen wurde daher 1313 in Paris das erste Theater gebaut, auf welchem auch dergleichen Mysterien und allerlei Zaubergeschichten aufgeführt wurden. Die Passion, die Auferstehung Jesu rc., wurden hier und anderwärts mit Musik und Tanz gegeben. Man war lange bemüht gewesen, religiöse Feierlichkeiten, wo es nur anging, zu Volkserlustigungen zu verwenden, wohin auch die schon lange gebräuchlichen Narren- oder Eselsfeste (s. dies.) gehören, die namentlich in Frankreich ihren Sitz hatten. So übel diese Dinge auch seyn mochten und so viele Concilien und Geistliche dagegen eiferten, so haben sie doch zuverlässig der Musik in Frankreich weit mehr Nutzen als Schaden gebracht. Wollte aber einmal die kirchliche alte Musik gar zu mächtig die eigentliche Volksstimmung überflügeln, so half man sich auf andere Art, durch weltliche Texte, die man jener eintönigen Musik unterlegte. Das versetzte dann gewöhnlich auch die Töne bald genug wieder in's Freiere, so daß wenigstens der Sinn für Musik nicht ganz in den Hintergrund gedrückt wurde. Bald darauf fing man in diesem 14ten Jahrhunderte auch

in Frankreich an, die immer mehr um sich greifende Mensuralmusik zu beachten, was namentlich der berühmte geistliche Doctor der Sorbonne, Johannes de Muris (s. d.) that, welcher jedoch hierin weit weniger Ausgezeichnetes zu Stande brachte, als man lange geglaubt hat. In der That hat seine Lehre für die Composition in Frankreich wenig genützt, wenn anders das Bruchstück authentisch ist, was Kalkbrenner in seiner sogenannten „Histoire de la musique“ (Paris 1802) mittheilt. Selbst von früheren französischen Arbeiten ist es weit übertroffen worden. Noch immer blühete der alte seltsame Discantus oder Déchant namentlich in den Maitrisen, Institute für Chorsänger an den Hauptkirchen, welche unter einem Director standen, Maitre genannt. So stand es noch zu den Zeiten des Dufay (s. dies.), der nach den Zeugnissen des Herrn Fétis nicht mehr für einen Franzosen, wie Tinctoris schrieb, gehalten werden darf. Krieg und Ritterspiele hatten die wenige musikalische Kunst so zurück geschoben, daß Laborde selbst behauptete, man wisse kaum, ob es vor Franz I. Musik in Frankreich gegeben habe. Dieser ritterliche und kunstliebende König (reg. von 1515 bis 1547) errichtete zwar eine eigene Capelle, die er auch mit nach Italien nahm und mit der Capelle des Papstes Leo X. so lange in Bologna vereinigte, als sich beide Herrscher dort aufhielten; allein vor allen unruhigen Plänen konnte er weder zum Besten des Wohlstandes noch der Künste und Wissenschaften etwas nur einigermaaßen Durchgreifendes thun. Ob nun gleich in der nächsten Folge mehrere Könige Musik liebten und übten, gedieh sie doch nicht, bis mit der Catharina von Medicis italienische Musiker nach Paris gekommen waren. Für einen vermehrten Sinn des Volkes für Musik hat man jedoch die früher dort eingeführten Notendruckereien anzunehmen. Carpentras, Leonardo Barri, Certon, Josquins Schüler, so wie die folgenden Clement Jannequin, Maillart, Bourgogne, Mouku und Claudin Sermisy zeichneten sich aus. Daß aber die Vaterlandskriege und die Greuel jener Zeiten der herrschsüchtigen Italienerin, vereint mit der lange eingerissenen Ueppigkeit des Hofes, die Kunst der Musik dennoch nicht fördern konnte, liegt in der Natur der Sache. Man benutzte die Musik mehr als sonst zum Vergnügen, wohl auch zur Betäubung; namentlich wurde, und natürlich, das Ballet sehr begünstigt, und das erste glanzvolle zur Vermählung Carl's von Lothringen mit der Halbschwester Heinrich's III. aufgeführt, dessen Musik Beaulieu und Salmon schrieben. Man findet daher wohl starke Listen französischer Tonsetzer, die jedoch allesammt nur für das Vergnügen ihrer Zeit sich abmüheten und für die Kunst so viel als nichts leisteten. — Maria von Medicis liebte als gute Italienerin die in ihrer Vaterstadt Florenz entstandene neue italienische Oper jener Zeit, die unter Mazarin, Richelieu's Nachfolger, in Aufnahme kam (s. Oper). Dennoch kam erst durch Lully, einem gebornen Italiener, mehr Leben in die Französische Musik (s. Lully). Es war also erst unter der glanzsüchtigen Regierung Ludwig's XIV., in welcher Frankreichs Musik zu Ehren kam; allein, wie damals Vieles in Frankreich, zu viel größeren Ehren als sie verdiente. Wäre die Ruhmsucht nicht eine jenen Zeiten vorzüglich eigene, bis zum höchsten Uebermuthe gesteigerte Leidenschaft jenes Volkes gewesen, so würde man trotz mancher Vorzüge, die Lully's theatralische Tanz- und Chormusik wirklich hat, doch kaum begreifen, wie es den Franzosen möglich war, so lange sich in Entzückungsgluth über die Erzeugnisse dieses im Aeußern vom Glück überaus begünstigten Componisten zu erhalten. Noch viel weniger jedoch ist die ärmliche Nachbeterei zu fassen, in welcher viele Deutsche bis in neue Zeiten sich versunken am niedern Bo-

den hielten, wenn es galt, Lully's Verdienste zu übertreiben und ihres Reinhard Keysers viel größere Verdienste unbeachtet zu lassen. Das Hauptsächlichste, was Lully für das nachfolgende Emporkommen der Französischen Nationalmusik that, wird sonderbarer Weise größtentheils unberührt gelassen. Das Beste, was Lully aus den Volksmelodien auftreiben konnte (er unternahm deshalb große Reisen), benutzte er in seinen Opern. Das war es auch hauptsächlich, was dem Volke so überaus gefiel, einem Volke, das nur an hervorragenden Einzelnheiten hing und ein musikalisches Ganze noch nicht zu fassen im Stande war. Diese aufgenommenen Nationalmelodien erweckten den Funken, der größtentheils bisher verschlossen geruht hatte. Uebrigens war es Lully, der dem Könige die erste Menuett aus D-Moll componirte, welche Ludwig selbst zum ersten Male 1663 mit einer seiner Maitressen in Versailles tanzte. Auf alle Fälle war aber doch die Französische Aclamationsmusik durch ihn eingeleitet und mit einer lebhafteren Instrumentation geschmückt worden (s. Oper). Darauf arbeitete sich Rameau (s. d.) als Theoretiker und Operncomponist empor; die übrigen zeigten wohl Gewandheit und guten Willen, nur kein Genie, auch nicht selten zu wenig Kenntnisse. Rameau entwickelte zuerst 1722 ein System der Harmonie, überbot in seinen Opern Lully's Instrumentation mit Recht und Unrecht, denn er war nicht allein feurig, sondern oft auch gesucht, überladen und geschraubt, zuweilen selbst völlig geschmacklos. Das hinderte jedoch nicht, ihn unübertrefflich zu finden; man stellte ihn neben dem bewunderten Lully, ja zuweilen über ihn; mehrere seiner Opern wurden übersetzt auf deutschen Theatern gegeben. Nicht wenige Vaterlandsfreunde in Frankreich glaubten die italienische Oper völlig übertroffen zu haben. Man kann sich denken, wie sehr der wunderliche, unkluge Rousseau (s. d.) anstoßen mußte, als er nicht nur als Gegner Rameau's auftrat, sondern auch der italienischen Musik ein unbedingtes Uebergewicht zusprach. Sich auch in theatralischer Musik nicht ohne Glück versuchend, ist hier nur zu bemerken, daß er die Melodramen (s. d.) einführte. Das erste war „Pygmalion". Daß Rousseau durch Einfachheit und Gefühl seinen Gegner zu schlagen suchte, geht aus dem Früheren hervor. Gegen 1740 entstand auch die leichtere französische Operette (s. Oper), die sogleich und nachmals immer mehr Glück machte. Seit Rameau, selbst ein geschickter Organist, wurde auch das Orgelspiel besser betrieben, doch lange nicht wie in Deutschland. Mit der Kirchenmusik wollte es durchaus nicht vorwärts. Dagegen wollen Einige der damaligen Instrumentalmusik einen Namen machen, was wir jedoch nicht eher als nach gelieferten Beweisen glauben. — Die größte Umwälzung der Meinungen und des Geschmacks bewirkte aber in Paris seit 1774 ein Deutscher, der Ritter Gluck, mit seinen Opern. Die ungemeinen Streitigkeiten der Anhänger Gluck's und seines Gegners Piccini hat man unter dem Artikel Oper zu suchen. Indessen waren diese Anregungen nur vorübergehend, aber auch in der That für den Standpunkt der Zeit zu großartig, als daß sie im Ganzen hätten wirksam bleiben können. Dagegen mußte das Declamatorische und weniger Musikformelle, mehr auf Situationsausdruck und ungeschmückte Lebendigkeit Gerichtete, was Glucks Musik auszeichnete, der französischen Richtung nicht nur zusagen, sondern sie auch in ihrer leichten und gefälligen Romanzenweise fördern. Und das ist genug für Frankreich, das deshalb Ursache hat, gegen die Manen Glucks dankbar zu seyn. Grétry (s. dies.) war schon damals beliebt und Grétry ist es werth. Die Französische Musik bewegt sich und bewegte sich auch fernerhin immer am liebsten in ihren Chansons und Vaudevilles, in hübschen Tanz-

melodien u. dgl., wogegen ihr das Großartige fern blieb. So einfach und oft sogar unkünstlerisch jene auch immerhin seyn mögen, so möchten wir doch nicht dagegen so lebhaft auftreten, wie es einige ihrer Landsleute selbst gethan haben. Das Lebendige, Frische und eigenthümlich Volksmäßige kann man ihnen doch nicht absprechen, so wenig als ihren Romanzen, die durch einen hervorstechenden Rhythmus und durch eine seltsame Vermischung des Dur und Moll sich auszeichnen. Im Komischen, Naiven und äußerlich Frappanten haben sie namentlich in ihren Opern seit Grétry, und dieser vorzüglich, höchst Schätzbares geleistet. Die nähere Bezeichnung ihres Opernwesens und die vorzüglichsten Tonsetzer dieses Faches sehe man unter Oper, damit wir nicht dasselbe zweimal liefern. Von den neuesten Zeiten kann man im Opernfache nicht rühmen, daß es sich gehoben hätte. Cherubini's Bühnenleistungen für Paris sind bis auf den „Wasserträger" wenig erkannt worden. Der deutsche Meyer-Beer hat zwar mit seinem „Robert der Teufel" das ungeheuerste Aufsehen erregt, allein bis jetzt noch keinen fördernden Einfluß gehabt. — Am schwächsten bleiben die Fortschritte in der Kirchenmusik. Kaum wird sich, außer Gossec, Lesueur und dem adoptirten Cherubini vor Allen, irgend ein Componist von einiger Bedeutung dort auffinden lassen. Mit Choron (s. dies.) und durch sein vom Staate unterstütztes Institut für kirchlichen Gesang schien für Frankreich in diesem Fache eine neue Periode anzuheben. Choron ist todt, hat sich vergebens gemüht, umsonst sein eigenes Vermögen aufgeopfert —: der Staat hat sein rühmliches und förderndes Unternehmen fallen lassen und es ist seitdem in diesem Punkte schlimmer als es war. Das Richtige und Verkehrte hierin übersteigt, nach vielfältigen Zeugnissen gebildeter Franzosen selbst, allen Glauben. — Das größte Glück war für Frankreich zur Verbesserung seiner nicht sehr hoch stehenden Landesmusik die Errichtung des Pariser Conservatoriums (s. d.) 1793. Durch die trefflichen Einrichtungen desselben und durch eine gute Zahl tüchtiger Lehrer in allen Hauptfächern, die zur Tonkunst gehören, ist es erst dahin gekommen, daß es in mancherlei Fächern ausgezeichnet zu nennen ist, wenigstens in namhaften Individuen, die seitdem aus dieser Anstalt hervorgegangen sind. Es ist also nicht sehr lange her, daß auch selbst in Paris etwas Bedeutendes in der Tonkunst geleistet wird. Die vielfältigen Elementarwerke, die dieses Institut anregte und deren Ausarbeitung es ihren tüchtigsten Männern übergab, die Prüfung dieser Arbeiten von dem gesammten Lehrervereine, ehe irgend eines zu einem Unterrichtsbuche in dieser Anstalt aufgenommen werden konnte, haben großen Segen gebracht. Ist es auch durchaus nicht zu leugnen, daß man, von Seiten der Franzosen und dann, wie gewöhnlich, der guten Nachsprecher in Deutschland, manche dieser Werke weit überschätzte, z. B. das Lehrbuch der Harmonie von Catel (s. d.), das eine ganz neue Ansicht aufgestellt haben sollte, was nur ganz ununterrichtete Deutsche glaubhaft finden mögen, so kann doch keinem ein glücklicher Einfluß auf die Erhebung der Tonkunst in Frankreich abgesprochen werden. Die allermeisten dieser Werke, wenn nicht alle, sind den Deutschen in Uebersetzungen zugänglich gemacht worden. Den allergrößten Gewinn durch die Bemühung des Conservatoire's hat Frankreich in einen außerordentlichen Aufschwung des Instrumentenspiels zu setzen. Was es jetzt in Ausführung der größten Instrumentalwerke leistet, kann mit den früheren Leistungen in gar keine Vergleichung kommen. Haydn's und Mozart's Sinfonien wurden in den Concerten des Conservatoriums mit einer Meisterschaft vorgetragen, wie jetzt

die Beethoven'schen, daß selbst deutsche, nicht überspannt eingenommene Hörer davon entzückt wurden, was allerdings Etwas sagen will. Ebenso sind überaus tüchtige Virtuosen zu nennen, die von der ganzen gebildeten Welt anerkannt worden sind, namentlich Violinvirtuosen, als Rode, der deutsche von Frankreich adoptirte Rudolph Kreutzer, der Nebenbuhler jenes Baillot, der noch lebende hochverehrte Greis Lafont, der noch jetzt auf seinen Kunstreisen sich in seiner Art Anerkennung und Ehren gewinnt; Duport, Violoncellist (s. Virtuosen) ꝛc. An guten Singstimmen hat Frankreich keinen Ueberfluß, nur ist der Mangel daran nicht so groß, als ihn Manche ausgeben, die weder in die rechten Gegenden noch zu den rechten Leuten gekommen sind, und ihre Erfahrungen gern für Allgemeinwahrheiten angesehen wissen wollen. Die beste Gegend für gute Stimmen ist der Bezirk von Toulouse. In neueren Zeiten haben die Franzosen eine etwas größere Anzahl ausgezeichneter Sänger als ehedem (s. Sänger). Gute Fabriken für Pianoforte sind die von Erard, einem Deutschen, vor Kurzem verstorben, und Pleyel; Harfen sind berühmt, wie viele Harfenspieler, als Dalvimare, Bernier, Nadermann (s. dies.) ꝛc.; gute Violinbauer ꝛc. Das beschränkt sich jedoch Alles bis jetzt hauptsächlich auf Paris und einige wenige Städte, doch in diesen schon viel geringer. Im Lande selbst ist die Musik noch wenig verbreitet; man singt nicht, sondern trällert und lärmt. Selbst das Instrumentenspiel für das Volk ist von einer in Deutschland kaum glaublichen Dürftigkeit, sogar in Paris. Erst vor einigen Wochen wurde uns noch aus Paris gemeldet: „Wenn sich 2 Violinen, 1 Baß, 1 Flageolet, 1 Cornet à Piston, 1 Posaune und große Trommel zusammenfinden, so sind höchstens 3 dieser sogenannten Künstler, der erste Violinist, der Flageoletspieler und der Cornetbläser, im Stande, ihre Parthien abzurakeln, die übrigen kennen weder Noten noch Instrument, und folgen höchstens den mächtigen Taktbewegungen des herrschenden Vorgeigers. Und das sind die Orchester sogenannter Bälle, meist zahlreich besucht." — Das Uebel liegt in der noch lange nicht guten Einrichtung der franz. Schulen, die im Ganzen erst seit einigen Decennien leiblich geworden sind, jedoch immer noch so unzureichend, der Anzahl und der Beschaffenheit nach, daß kaum für die Hälfte der Landeskinder einigermaßen gesorgt ist. An Musikunterricht, wie ihn in Deutschland jede Dorfschule hat, ist noch bis jetzt in Frankreich gar nicht zu denken. Wie können da die Stimmen, wie kann da überhaupt das Gefühl für Musik auch nur im geringen Grade gebildet werden? — Die Franzosen haben daher alle Ursache, ihrem Conservatoire weit dankbarer zu seyn, als sie sind. Man ist in neueren Zeiten wiederholt gegen dasselbe aufgetreten. Es mögen allerdings auch in dieser Anstalt manche Einrichtungen einer Verbesserung bedürfen, dennoch ist es noch die einzige große Anstalt, die ihrer Musik aufhilft. In ihr wirkt, unter anderen tüchtigen Männern, noch der Greis Cherubini, der sich erst vor Kurzem zunächst für dieses Institut durch eine „Theorie des Contrapunktes und der Fuge" (Cours de Contrepoint et de Fugue), welche jetzt französisch und deutsch bei Kistner in Leipzig gedruckt wird, nützlich gemacht. Die Concerte derselben Anstalt liefern das Beste. Von ihren Theatern s. Theater u. Oper. Die Tonsetzkunst hat mehr ab- als zugenommen. Ihr bester jetzt lebender Opern-componist ist immer noch Auber (s. dies.). Außer mehreren Fremden, die sich in Paris angesiedelt haben, kennen wir außer den Genannten nichts Ausgezeichnetes in der Gegenwart. Was noch im Werden begriffen ist, kann in einer übersichtlichen Darstellung nicht erwähnt werden. — Eine Er-

scheinung von guter Vorbedeutung ist es, daß seit etwa 9 Jahren, wo durch Fétis die Revue musicale gegründet wurde, mehrere musikalische Zeitschriften in's Leben getreten sind, als die Gazette musicale und der Pianist.

G. W. Fink.

Frantz, Carl Wilhelm, der Verfasser der drei in ihrer Beziehung nicht unbeachtenswerthen Werke: „Anweisung zum Moduliren für angehende Organisten und Dilettanten der Musik, in Beispielen dargestellt" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel); „über die ältern Kirchen-Choräle, durch Beispiele erläutert" (Quedlinburg bei Basse); „über Verbesserung der musikalischen Liturgie in den evangelischen Kirchen, besonders auf dem Lande" (ebend. 1819); und mehrerer lesenswerthen Aufsätze in der Leipz. musik. Zeitung, unter welchen wir hier besonders die „über Gemüthsstimmung in musikalischer Hinsicht" (1802 Nr. 41) und „Singechöre, eine nützliche Anstalt" (1802 Nr. 42) hervorheben; auch Componist einiger Lieder mit Clavierbegleitung, welche zu Dresden gedruckt wurden, ist geboren 1770 und seit ungefähr 1802 Collaborator an der Domschule zu Halberstadt.

Franz, Carl, wurde zu Langenbielau, unweit Reichenbach, 1738 geboren, und von seinem 9. bis zum 18 Jahre in Falkenberg von seines Vaters Bruder, der bei dem Grafen Zerotin Waldhornist und zugleich Haushofmeister war, zur Musik und Landwirthschaft angehalten. In seinem 20. Jahre kam er als Waldhornist in die Dienste des Fürstbischoffs von Eck in Ollmütz, wo er es auf seinem Instrumente zu einer solchen Fertigkeit brachte, daß sich in der Exekution der chromatischen Tonleiter, vermittelst der Hand, sowohl was Geschwindigkeit, als Höhe und Tiefe (er blies fünf Octaven) und Reinheit der Töne anlangt, damals fast kein Künstler fand, der ihm gleich gekommen wäre. Nach dem Tode seines Fürsten erhielt er den Ruf nach Wien in die Capelle des Fürsten Esterhazy, wo er 14 Jahre zubrachte. In dieser Zeit bildete er sich ohne Unterricht durch eigenes Studium zu dem größten deutschen Künstler auf dem Baryton. Um heirathen zu dürfen, was ihm sein Herr verweigerte, begab er sich darauf nach Preßburg zum Cardinal Bathiani. Nach einem achtjährigen Aufenthalte daselbst wurde der Cardinal durch Kaiser Joseph genöthigt, seine Capelle zu entlassen, und dadurch Franz veranlaßt, auf einer größeren Kunstreise sich dem ganzen Deutschland als einen der ausgezeichnetsten Virtuosen auf seinen beiden genannten Instrumenten zu zeigen. Er ging zuerst nach Wien, und kam zuletzt nach München, wo er 1787 als Cammermusikus angestellt wurde. Er starb hier 1802. Merkenswerth ist von ihm noch, daß das Baryton, dessen er sich gewöhnlich bei seinem Spiele bediente, im Wesentlichen mit dem Instrumente des berühmten Anton Lidl übereinstimmte. Es hatte 16 Darmsaiten über dem Halse und 7 andere über dem Griffbrette. Ueber die außerordentliche melancholisch sanfte Wirkung, welche Franz durch sein Spiel auf diesem Instrumente hervorbrachte, herrscht in allen noch darüber vorhandenen Zeugnissen nur eine Stimme. Besonders gefiel von ihm Haydn's Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrichs des Großen", die er zugleich sehr angenehm gesungen haben soll.

Franz, Ignaz, merkwürdig als ein eifriger Verbesserer des katholischen Kirchengesanges, wurde geboren zu Protzau bei Frankenstein am 12. October 1729, studirte in Glatz und Breslau, kam 1740 in das Alumnat daselbst, und empfing endlich 1742 zu Ollmütz die Priesterweihe. Noch in demselben Jahre wurde er zum Kaplan zu Groß-Glogau und 1753 zum Erzpriester zu Schlawa ernannt. In diesem Jahre machte er auch eine

Reise nach Rom. 1766 erhielt er die Inspection über die 3 Archipresbyteriaten Schwibus, Guhrau und Schlawa, und kurz darauf das Rectorat des Alumnat's in Breslau. Zugleich wurde er Assessor des Fürstbischöflichen Vicariat-Amtes in geistlichen Sachen, Pönitentiarius bei der Kathedralkirche und Beneficiat bei der Churfürstlichen Capelle, und 1778 auch Director der Hauptschulen des Seminariums und Ober-Inspector der Trivialschulen daselbst. Er starb 1791. Durch die große Aufmerksamkeit, welche er dem Kirchengesange widmete, dessen Verbesserung er sich, bei den durch fleißiges Studium erworbenen gründlichsten musikalischen Kenntnissen, zu einer der ersten Aufgaben seines ganzen Strebens gemacht zu haben schien, entstanden auch zwei Werke, welche von seinen vielen meist religiös-pädagogischen Schriften hieher gehören: „Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Römisch-katholischen, darin Gesänge auf alle hohe und viele andere Festtage, nebst den dazu gehörigen Melodien in Noten" (Breslau 1768), und „Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuche" (Breslau 1778).

Franz, drei Brüder, Söhne eines Stadtorganisten und Instrumentenmachers zu Havelberg. 1) Der älteste, Joachim Friedrich, war Organist zu Rathenau, gehörte unter die gründlichsten Orgelspieler, Contrapunktisten und theoretischen Musiklehrer aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Auch als Tenorist wird er von seinen Zeitgenossen sehr gerühmt. Seine Compositionen bestehen ausschließlich in Cantaten. Als die beste darunter nennt man „die Tageszeiten" von Zachariä. — 2) Joachim Ludwig, wurde geboren 1750 und starb 1789 als Cantor und Organist zu Kyritz; ebenfalls berühmt als Orgelspieler und als solcher selbst von dem nachsichtslosen Marpurg sehr hochgeachtet. Namentlich hatte er sich durch seinen ausgezeichneten Vortrag der Bach'schen Fugen dessen Gunst erworben. In den Kirchen der Provinz Brandenburg werden noch jetzt mehrere Musiken und Psalme von ihm zuweilen aufgeführt, die mit Recht den Beifall verdienen, der ihnen zu Theil wird. Gedruckt ist indessen nichts davon erschienen. — 3) Johann Christian, geboren am 19. Juni 1762, ein ausgezeichneter Baßsänger, und als solcher Schüler von Concialini, widmete sich Anfangs (bis 1780) der Theologie, wurde aber seiner ausnehmend schönen Stimme wegen zu vielseitig aufgefordert, sich der Musik und namentlich der dramatischen Gesangskunst zu widmen, als daß er hätte auch den glänzenden Anträgen, die mehrfach an ihn ergingen, widerstehen können. So kam er 1782 zuerst in die Dienste des damaligen Ministers und Oberstallmeisters Grafen von Schwerin zu Potsdam, wo er in den Cammermusiken und Oratorien des damaligen Kronprinzen (jetzigen Königs) von Preußen, die ersten Baßparthien sang. Die vielen Reisen, welche er mit seinem Herrn machte, mußten um so mehr höchst vortheilhaft auf seine künstlerische Ausbildung wirken, als derselbe überhaupt sich seine Vervollkommnung im Gesange sehr angelegen seyn ließ. Nach einer kurzen Zeit, in welcher er hierauf die Stelle eines Unterbibliothekars bei der Königlichen Bibliothek bekleidet hatte, wurde er 1787 vom Könige als erster Bassist bei der italienischen und komischen Oper angestellt. Vor ihm hatte noch nie ein deutscher Sänger diese Bühnen betreten; 1788 sang er neben der Prinzessin Friederike die Baßparthien in der Graun'schen Passionsmusik. 1791 ward er von der komischen Oper dispensirt und in Verbindung mit der großen italienischen Oper als erster Bassist und Schauspieler beim National-Theater in Berlin angestellt. Es war am 19. November des Jahrs, als er hier in der Titelrolle der Oper „Axur" von Salieri zum ersten Male auftrat, und einen seiner größten Triumphe feierte. Er starb

um 1812, nachdem er sich vorher auch als geschmackvoller Liedercomponist und als Dichter zugleich in der Operette „Edelmuth und Liebe", welche 1805 mit Beifall in Berlin zur Aufführung kam, gezeigt hatte. Von seinen Liedern mit Clavierbegleitung befinden sich einige in der Böheimischen Freimaurerlieder-Sammlung von 1795. 33.

Franz, Stephan, geboren 1785 in Wien, erhielt von seinem Vater, einem gründlichen Musiker, im 6ten Jahre den ersten Unterricht auf der Violine, und später, als sich bei ihm eine treffliche Sopranstimme entwickelte, auch im Gesange. Der Vater, der ihn nicht zum Musiker bilden wollte, suchte ihn als Hofcapellknabe unterzubringen; allein es ging nicht. Er nahm daher den Antrag des damaligen Rectors des Piaristen-Klosters in der Josephsstadt an, vermöge welches der Sohn, 9 Jahre alt, als erster Discantist aufgenommen wurde, und zugleich daselbst die Humaniora studirte. Nebstbei machte er ziemliche Fortschritte auf der Violine, und darum suchte der Vater ihm wenigstens einigen Unterricht bei den damals bedeutendsten Violinspielern zu verschaffen. Dominik Ruprecht, ein vortrefflicher Clavierlehrer, durch dessen Verwendung er bei G. Albrechtsberger Unterricht im Generalbaß und in der Composition erhielt, unterrichtete ihn auf dem Pianoforte. Joseph Haydn, der seinen Vater noch von Esterhaze kannte und lieb hatte, erlaubte dem Sohne, ihn manchmal besuchen zu dürfen, wo er ihm immer Etwas in der Composition lehrte. Während dem endete er das erste Jahr seiner philosophischen Studien, als der unbemittelte Vater zu fürchten begann, den Bedürfnissen seines Sohnes in den höheren Studien nicht hinlänglich nachkommen zu können, weil ihm noch die Sorge für mehrere Kinder oblag. Er folgte daher dem Rathe einiger seiner Freunde, den Sohn fürs kaufmännische Comptoir zu bilden, wodurch er demselben früher seine Selbstständigkeit zu gründen hoffte. Der Sohn studirte sogleich mit allem Eifer die doppelte Buchhaltung, Staatsrechnungswissenschaft, den Geschäftsstyl nebst dem Wechselrecht, u. war schon ziemlich zu Ende damit, als ihm ein reicher Edelmann, bei dem er öfters Quartette spielte, den Antrag machte, sich bei ihm als Musikmeister für seine Söhne, und als erster Violinist bei seinem Quartette zu engagiren. Dieser Antrag schmeichelte seiner Jugend der dadurch schnell erreichten Selbstständigkeit wegen um so mehr, und obgleich der Vater Anfangs gänzlich dagegen sprach, so gab er doch endlich nach, und der Sohn lenkte von seiner vorgezeichneten Bahn, durch Annahme dieses Engagements, im Jahre 1803, als er gerade 18 Jahre alt war, gänzlich und für immer ab. 1806 ging er nach Preßburg, wo er wieder ein neues Engagement fand, in welchem er aber nicht lange verblieb, weil er dort zu wenig Muße zum Studiren hatte. Er trat daher 1807 ein anderes, und für ihn weit vortheilhafteres, in der Eigenschaft als Musikdirector bei einer kleinen Capelle eines überaus kunstliebenden Gutsbesitzers im Stuhlweißenburger Comitate an, welches mittelst Contract auf 6 Jahre festgesetzt wurde. Er componirte hier fleißig, und studirte nebstbei sehr viel auf der Violine. Während seines dortigen und überhaupt seines Aufenthaltes in Ungarn gab er in Preßburg, Pesth und anderen Orten Concerte, und hatte auch die Ehre, vor Sr. Kaiserl. Königl. Hoheit, dem Erzherzoge Palatin, sich hören zu lassen und dessen Beifalls sich zu erfreuen. Im Jahre 1810 verehlichte er sich mit einer Tochter des damaligen K. K. Hofmobilien-Magazinsverwalters Gaßner in Wien, wodurch ihm späterer Zeit die Erlangung einer Violinistenstelle bei der K. K. Hofcapelle erleichtert wurde. Während der 6 Jahre seines Contractes ging er oftmals nach Wien, um sowohl ausgezeichnete Künstler, als neue Compositionen zu hö-

ren, und seine Kenntnisse zu erweitern. Nach Verlauf seines Contractes aber begab er sich für immer in seine Vaterstadt zurück, wo er bald darauf in dem Theater an der Wien bei der ersten Violine angestellt wurde. Der damalige K. K. Hofmusikintendant, Graf v. Kuefstein, und der erste K. K. Hofcapellmeister Salieri, welche ihn bei mehreren Gelegenheiten spielen hörten, empfahlen ihn Sr. Maj. dem Kaiser auf's Beste, und als er das Glück hatte, seinem Monarchen persönlich vorgestellt zu werden, wurde ihm von demselben die erste vacante Hofcapellen=Violinistenstelle allergnädigst zugesagt, welche er auch im Jahre 1816, als ihm gerade ein sehr vortheilhaftes Engagement nach Rußland angetragen wurde, wirklich erhielt, und ihm zugleich die hohe Ehre zu Theil ward, bei dem Vermählungsfeste der Erzherzogin Leopoldine vor dem Allerhöchsten Hofe spielen zu dürfen. In diesem und den nachfolgenden Jahren bis 1820 gab er öffentliche Concerte, worin er sich nicht nur auf der Violine hören ließ, sondern auch immer neue Compositionen von sich vortrug. Von nun an zog er sich, weil er sich viel dem Unterrichte widmete, von allen öffentlichen Productionen zurück; was auch die Ursache war, warum er 1818 das Theater verließ. Im Jahre 1824 übertrug ihm das Pensions=Institut der Tonkünstler, wovon er seit 1810 schon Mitglied war, und demselben bereits sechs Jahre hindurch in verschiedener Eigenschaft mannigfaltige Dienste geleistet hatte, die Sekretärsstelle und zugleich die Direction bei den jährlich zwei Mal Statt findenden großen musikalischen Academien zum Besten des Institutsfondes. Hiedurch ward ihm die Gelegenheit, Sr. Excellenz dem Hrn. Grafen Moritz von Dietrichstein, Präses und Protector des Instituts, welcher ihn zwar oft genug in öffentlichen Concerten die Direction führen sah, noch mehr Beweise von seiner Umsicht in diesem Kunstfache zu geben, und als daher i. J. 1828 im K. K. Hoftheater nächst der Burg die Stelle des Orchesterdirectors vacant wurde, erhielt er endlich auf dessen Empfehlung von der K. K. obersten Hoftheater=Direction diese Stelle. — Außer einer Messe sammt Graduale und Offertorium, mehreren Quartetten, 1 Quintett, verschiedenen Concertstücken und Variationen für die Violine, dann 1 Septett mit obligater Violine, Oboe, Flöte und Horn, hat er auch 1 Quintett, mehrere Quartetten, Trio's und Duo's für Flöte, 1 großes Duo für Oboe und Flöte concert., dann 1 Rondo für Harfe (beide Piecen mit Orchesterbegleitung), 2 Trio's, mehrere Parthien Variationen für das Pianoforte, und Gesänge mit Clavier= und Guitarrebegleitung componirt, von welchen bis jetzt aber nur einige Piecen im Stiche erschienen sind. — Seit seiner Anstellung bei dem K. K. Hofburgtheater hat er nebst einer großen Sinfonie 15 Ouverturen und bei 90 Entreacts, theils tragische, theils zum Lustspiele geeignete, geliefert, worunter aber mehrere Werke von Beethoven, Onslow, Ries und Herz sich befinden, die er für das ganze Orchester arrangirte. — Seine Arbeiten zeichnen sich durch eine schöne Erfindungsgabe, reine Harmonie, melodischen Fluß, große Klarheit und wirksame Instrumentation aus; selbst ein kräftiger, solider, vielgewandter Spieler, besitzt er auch alle Eigenschaften zum Anführer. Seine Direction ist ruhig und besonnen, präcis und feurig; er weiß sein Orchester durch Blick und Bogenstrich sicher zu leiten, und verschmäht alle jene armseligen Hülfsmittel, die nur Aufsehen erregen sollen, und dem Zwecke mehr nachtheilig, denn förderlich sind. 81.

Fränzl, Ignaz, der Vater des folgenden berühmten Ferdinand F., war wie dieser einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen seiner Zeit; doch nennt Spazier in dem „Berliner musikalischen Wochenblatte" von 1791

pag. 28 sein Spiel, zwar feurig und brillant, seinen Strich fest und kräftig, und seinen Ton rein und voll, aber Alles mehr orchester- als virtuosenmäßig, und ohne den zarten und schmelzenden Gesang, wodurch die Violine oft so wunderbar wirkt. Er wurde geboren zu Mannheim am 3ten Juni 1736, und trat 1750 zuerst als Violinist in's dasige Hoforchester; wurde darauf Concertmeister und endlich Musikdirector. Als solcher kam er um 1768 auch zum Churfürsten von der Pfalz nach München. Seit 1784 lebte er längere Zeit mit seinem Sohne auf Reisen (s. den folgenden Artikel). 1790 erhielt er die Stelle eines ersten Directors des Theaterorchesters zu Mannheim, wo er denn auch bis an seinen Tod (1803) verweilte. Von seinen Compositionen erschienen mehrere Violinconcerte, Violintrio's und Violinquartette, ungefähr 15 bis 20 an der Zahl, die jedoch bald durch seines Sohnes fantasiereichere und gründlichere Arbeiten verdrängt wurden.

Fränzl, Ferdinand, Königl. Bairischer Capellmeister, der so rühmlichst bekannte Virtuos auf der Violine und Componist, wurde in Schwetzingen, der gewöhnlichen Sommerresidenz der ehemaligen Churfürsten von der Pfalz, am 24sten Mai 1770 geboren und von seinem ebenfalls berühmten Vater (s. den vorherg. Artikel) seit seiner frühesten Jugend gründlich in der Musik, besonders auf der Violine, unterrichtet, so daß er schon als Kind von 7 Jahren in einem Hofconcerte zu Mannheim ein Violinconcert zum Erstaunen aller Anwesenden spielte. Fortwährend entwickelte sich sein musikalisches Genie sehr schnell und kräftig, und bereits im Jahre 1782, kaum 12 Jahre alt, wurde er als Violinist bei der Hofcapelle in Mannheim angestellt. Im Jahre 1785 unternahm er, in Begleitung seines Vaters, seine erste Kunstreise durch Süddeutschland, und ließ sich unter anderen auch am Münchner Hofe mit großem Beifalle hören, so wie ebenfalls Wien 1786 seinem kunstreichen Spiele Gerechtigkeit widerfahren ließ. Hierauf studirte er bei den Capellmeistern Pleyel und Richter in Straßburg die Tonsetzkunst, u. begab sich dann durch die Schweiz nach Paris. Im Jahre 1790 reiste er nach Italien, wo er bei dem Pater Matthäi in Bologna den Contrapunkt studirte, Rom, Neapel, Palermo u. andere große Städte besuchte, und überall mit ungetheiltem außerordentlichen Beifalle in öffentlichen Concerten spielte. Im Jahre 1792 kehrte er wieder nach Deutschland zurück, wo er an dem so eben in Frankfurt am Main errichteten Nationaltheater mit ansehnlichem Gehalt und unter ehrenvollen Bedingungen als Vorspieler angestellt wurde. 1795 benutzte der reiche Kaufmann Bernard in Offenbach den nahen Aufenthalt dieses jungen feurigen Virtuosen dadurch, daß er ihm die Direction seiner, 20 Personen starken, Cammercapelle übertrug, welche Stelle Fränzl vier Jahre hindurch bekleidete. 1799 ließ er sich in London und auf der Rückreise in Hamburg, wie auch später wiederholt in Wien, hören, und aus allen diesen Städten wurde ihm gleich großes Lob wie früher gespendet. Nachdem er wieder nach Offenbach zurückgekehrt und daselbst etwa ein Jahr verweilt, auch zu Ende des Octobers 1802 vor dem Hofe in München gespielt hatte, unternahm er zu Anfang des Jahres 1803 eine Kunstreise durch Polen nach Rußland, wo er sich über drei Jahre wechselsweise in St. Petersburg und Moskau aufhielt und sich in jeder Hinsicht sehr wohl befand, als er zu Ende des Jahres 1806 ganz unerwartet den Ruf als Musikdirector an den Münchner Hof erhielt, um den verstorbenen Carl Cannabich zu ersetzen, und auch diesem ehrenvollen Rufe sogleich Folge leistete. Diese Stelle versah er zur größten Zufriedenheit des Hofes wie des Publikums, und übernahm bald darauf auch die Direction der deutschen Oper daselbst. Von Zeit zu Zeit gab er auch wieder

mit gewohntem Beifalle in Frankfurt a. M., Offenbach und Mannheim Concerte. Gegen das Ende des Jahres 1810 unternahm er eine Kunstreise nach Amsterdam und Paris, so wie im October 1814 nach Wien. Im Jahre 1815 erhielt er von der Kaiserin von Rußland für seine derselben übersandte Oper „Hariadan Barbarossa" einen Ring von hohem Werthe. Am 19ten Februar 1816 gab er, längst erwartet und mit verdientem Beifalle, in Leipzig Concert. 1823 besuchte er zum zweiten Male Italien, wo sein Spiel auch jetzt in einem am 30sten Mai in Mailand gegebenen Concerte noch in hohem Grade gefiel. Im April 1824 legte er die Direction der deutschen Oper in München mit allen damit verbundenen Obliegenheiten nieder und beschränkte sich blos auf die Führung des Orchesters der K. Hofcapelle. Im December 1825 wurde er zum K. Baierischen Capellmeister ernannt u. ihm an der Seite Stunz's und v. Grua's ein besonderer Dienst angewiesen. 1827 erhielt er indeß die erbetene Versetzung in den Ruhestand, und verließ München. Er begab sich nach Genf, wo die Musik unter seiner verständigen Direction in einigen Jahren in jeder Hinsicht ungemein gewann, weshalb sich, als er diese Stadt im April 1831 wieder verließ, unter den dasigen Musikverständigen allgemeine Trauer verbreitete. Er wandte sich nun wieder nach Mannheim, wo er seine irdische Laufbahn leider schon im November 1833, im 64sten Jahre seines Lebens, vollendete. Unbedingt gehört er unter die ersten Meister seiner Zeit auf der Violine, und seine höchste Blüthe möchte wohl in die Jahre von 1790 bis 1815 fallen. Die Mannheimer Tonschule, in welcher er gebildet wurde, steht noch jetzt im besten Rufe. Sein Spiel umfaßte nicht nur vereinigt, was man von einem Virtuosen verlangt: ausgezeichnete Fertigkeit, Reinheit, Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und Mannigfaltigkeit des Vortrags, sondern auch, was man von einem Virtuosen erwartet, wiewohl nicht selten vergebens: schönen, vollen, von kräftiger Fülle bis zu größter Zartheit abgestuften Ton, feinen Geschmack und Ausdruck, Feuer und Grazie — kurz, daß man sich durch sein Spiel geistig ergriffen, gehoben und erfreut fühlte. Besondere Vorzüge seines Spiels waren noch: er suchte mehr das Herz durch schmeichelnde Verzierungen und sanfte Wendungen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen. Seine Mitteltöne waren unbeschreiblich süß und in die Seele dringend. Seine Doppelgriffe, die er sehr liebte, waren immer rein, wie sein staccato und sein vollkommen gleicher Triller sehr schön. Das Adagio trug er fast im Geschmack und der Manier des berühmten Nardini vor, was fast allgemein sehr ansprach, und Cadenzen und Arpeggiaturen untadelhaft, brachte sie aber zu häufig in Anwendung. Seine hinterlassenen, immer noch werthvollen, Compositionen bestehen in: „die Luftbälle", Operette, 1788 in Straßburg; „Adolph und Clara oder die beiden Gefangenen", Operette, 1800 für Frankfurt (im unvollständigen Claviérauszuge gestochen Offenbach bei Andre); „Carlo Fioras", historische Oper, 1810 für München; „Hariadan Barbarossa", historische Oper, 1815 in München; „die Weihe", ein Festspiel, 1818 zur Eröffnung des neu erbauten Theaters in München; „der Faßbinder", komische Oper in 1 Akt, 1824 für München; dann 9 Quartetten für Streichinstrumente; 10 großen Concerten für Violine, worunter auch ein Doppelconcert für 2 Violinen; mehreren Orchester-Ouverturen; einer periodischen Sinfonie; mehreren concertirenden Violinduetten und Violintrio's; italienischen Romanzen; kleineren Violinsachen und „das Reich der Töne", Concertino für Viol., 5 Solosingstimmen, Chor, Harfe oder Pianoforte und Orchester. Die meisten davon verlegte Andre in Offenbach und die Handlung Schott in Mainz. v. Wzrd.

Französisch — französische Musik, Musiker, und französischer Styl, s. Frankreich und Styl. Ueber die franz. Tonzeichen und die franz. Namen der verschiedenen Töne, Noten und Schlüssel vergleiche man die besonderen Art. Noten, Schlüssel u. Tonzeichen.

Frech, Johann Georg, Organist und Musikdirector an der Hauptkirche, und Lehrer der Musik am Königl. evangelischen Schullehrer-Seminar zu Eßlingen, geb. den 19. Jan. 1790 zu Kaltenthal, einem Dorfe unweit Stuttgart, Sohn des Uhr- und Orgelmachers Johann Michael Frech daselbst, besuchte bis in sein 13tes Jahr die Schule seines Geburtsortes, und erhielt nebenher gemeinschaftlich mit seinem älteren Bruder Privatunterricht in den gewöhnlichen Schulfächern. Innerhalb dieser Zeit äußerte sich bei ihm durchaus kein Interesse für die Musik. Während sein Bruder regelmäßigen Unterricht im Clavierspiele erhielt, lernte er nur mit Mühe und auf anhaltendes ernstliches Zureden seines Vaters, welcher eine besondere Vorliebe für die Musik hatte, einige kleine Stücke auf der von demselben verfertigten Hausorgel auswendig spielen. Nach erfolgtem Austritte aus der Schule wählte er den deutschen Schulstand zu seinem Berufe. Zu dem Ende ließ ihm sein Vater in den Anfangsgründen der lateinischen Sprache, in den Realien und im Clavierspiele Unterricht ertheilen. Bei der nun erwachten Liebe für die Musik machte er solche schnelle Fortschritte, daß er die Clavierstücke von Pleyel, Knecht, Kozeluch u. A. bald ohne sonderliche Nachhülfe zu erlernen im Stande war. Hierauf aber hörte im Laufe von 2½ Jahren, während welcher Zeit er von seinem Geburtsorte aus täglich nach dem eine starke Stunde entfernten Stuttgart zu gehen hatte, um das dortige Gymnasium zu besuchen, der musikalische Unterricht größtentheils ganz auf, und er war genöthigt, sich durch Privatfleiß weiter zu bringen, wozu er einen großen Theil der Nacht benützte, so daß sein Vater ihm mehrmals befehlen mußte, aufzuhören und sich zu Bette zu legen. 1806 wurde er als Lehrgehülfe in Degerloch, einem Dorfe unweit Stuttgart, angestellt. Von da aus konnte er der geringen Entfernung wegen fast täglich nach Stuttgart gehen, um theils Lectionen in der Musik zu nehmen, theils zu geben. Seine Lehrer waren H. Knecht, bei welchem er die Anfangsgründe der Harmonie und des Generalbasses erlernte; Sutor in der Composition; Stiftsmusikus Nanz im Violinspiele; Cammermusikus Krüger im Flötenblasen, und Hofmusikus Scherzer im Violoncellspiele. Umstände und Verhältnisse jedoch wiesen auch bei diesen Studien einen großen Theil seiner weiteren Ausbildung der Selbstübung an. Die Bekanntschaft und der Umgang mit ausgezeichneten Meistern, wie unter anderen auch mit C. M. v. Weber, das Anhören guter Musiken und ausgezeichneter Künstler waren in dieser Periode seine hauptsächlichste Schule, ohne daß er es schon damals versäumt hätte, Versuche in der Composition zu machen. Aus Veranlassung eines Lehrkurses, welcher mit den Schullehrern der Umgegend in der Pestalozzi'schen Methode in dem Waisenhause zu Stuttgart gehalten wurde, und wobei man F. den Unterricht einer Abtheilung der Lehrer im Singen nach der von Nägeli herausgegebnen Singlehre übertrug, nahm die oberste Schulbehörde Kenntniß von seinen musikalischen Bestrebungen, und versetzte ihn 1811 vorerst in der Eigenschaft eines Lehrgehülfen an eine der Schulen zu Eßlingen, in welcher Stadt kurz vorher ein protestantisches Schullehrer-Seminar errichtet worden war, an welchem Institute er ebenfalls sogleich Unterricht im Clavier- und Violinspiele zu geben hatte. Seine definitive Anstellung an demselben erfolgte indeß erst an Lichtmeß 1813. Von dieser Zeit an war es sein Beruf und

Bestreben, sich in den verschiedenen musikalischen Fächern theoretisch und practisch auszubilden, um sich alles Das anzueignen, was ihm zur musikalischen Ausbildung künftiger Schullehrer und Organisten von Nutzen seyn konnte. Er studirte zu dem Behufe nicht nur die meisten älteren und neueren theoretischen Werke, sondern suchte sich auf alle mögliche Art und Weise auch eine reiche Kenntniß der practischen Literatur zu verschaffen, zunächst mit Rücksicht auf seinen pädagogischen Beruf. 1820 wurde ihm von Seiten der Stadt die Stelle des Organisten und Musikdirectors an der Hauptkirche übertragen, in welch' letzterer Eigenschaft er die Kirchenmusiken zu leiten hat, die jetzt größtentheils von den durch ihn gebildeten Zöglingen des Seminars an jedem Sonn- und Festtage aufgeführt werden. 1831 bestellte ihn die Königl. Regierung des Neckarkreises auch zum Revidenten in Orgelbausachen. 1827 errichtete er in Eßlingen einen Liederkranz, welcher bis jetzt ohne Unterbrechung fortbestanden ist, und seit 1828 wurde er jedesmal zur Direction der jährlich dort statt findenden allgemeinen Liederfeste gewählt. Sein großer Einfluß auf die musikalische Bildung in ganz Würtemberg läßt sich berechnen, wenn man bedenkt, daß mehr als tausend Lehrer, welche bis jetzt aus jenem Schullehrer-Seminar hervorgingen, ihre musikalische Bildung größtentheils nur von ihm erhalten haben. Von seinen Compositionen, welche er als aufmerksamer, denkender, gründlicher Lehrer mit wenigen Ausnahmen für die Bedürfnisse und Kräfte seiner Schüler berechnet hat, sind viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Orgel-Vor- und Nachspiele, ein vierstimmiges Choralbuch (mit Kocher und Silcher zusammen), eine deutsche Messe für Männerstimmen, das „Vater Unser" von Mahlmann ꝛc. gedruckt, und haben mehrere davon schon die 3te und 4te Auflage erlebt. Im Manuscript besitzt er noch: einen Jahrgang von Kirchen-Cantaten auf jeden Sonn- und Festtag des Jahrs für Singstimmen und Orchester; „der Frühling", eine größere Cantate für Singstimmen und Orchester; „Abraham auf Moria", großes Oratorium; „Montezuma", große heroische Oper in 3 Akten; mehrere größere Figuralgesänge; mehrere Parthien Variationen und anderer Stücke für das Fortepiano; Ouverture für das Orchester zur „Glocke" von Romberg; eine große Anzahl von kleineren ein- und mehrstimmigen Gesängen mit und ohne Begleitung des Fortepiano; und eine deutsche Messe für gemischte Stimmen. In allen ist die Melodie, als Hauptsache der Musik, vorherrschend, ohne jedoch dem Style, welchem das einzelne Tonstück angehört, weder im Ganzen noch im Besonderen auch nur im mindesten zu schaden. Vornehmlich müssen wir die Orgelsachen, als durchaus sehr empfehlenswerth, hervorheben, und unter diesen namentlich die Vor- und Nachspiele. Sie sind treffliche Zeugen eigener großer Meisterschaft im Orgelspiele, kirchlich ernst und doch angenehm; lassen sich auch von dem minder geübten Orgelspieler leicht erlernen, und überraschen oft durch den Reichthum der Erfindung. Von den Liedern F's sind nicht wenige in den Mund des würtembergischen Volks übergegangen, was immer als ein gutes Zeichen ihrer characteristischen Behandlung und ihres sehr cantabeln Satzes angesehen werden darf.

Freddi, Amadeo. Ob dieser Künstler der berühmte Violinist aus der Tarni'schen Schule ist, der nach einigen Geschichtschreibern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Rom gelebt haben soll, läßt sich nicht bestimmen, ist indessen sehr unwahrscheinlich, da alle Nachrichten, welche sich noch von ihm vorfinden, darin übereinkommen, daß er in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Capellmeister an der Domkirche zu Padua und vorher Capellmeister in Trevigo im Venetianischen war. Zwar finden sich noch

einige vierstimmige Antiphonien vor, welche ein Violinist als Musikdirector zu Padua 1642 gesetzt haben soll; allein dies beweist noch gar nichts in der Sache, da Amadeo F. eben so wohl Violinvirtuose gewesen seyn kann. Wir können uns daher den bestimmten Behauptungen mehrerer älterer musikalischer Schriftsteller nicht anschließen, wie es denn auch schon Gerber nicht that, und das Wahre und Falsche der Sache dem Urtheile der kommenden Zeit überließ. Amadeo F. schrieb viele zwei- bis vierstimmige Motetten (sacrae modulationes), ebendergleichen divinae laudes mit Baßbegleitung und einige zwei- bis sechsstimmige concertirende Hymnen con duoi instrumenti acuti et uno grave per le sinfonie.

Frei, Freiheit, sind Ausdrücke, welche einen der wichtigsten, aber auch der schwierigsten und streitigsten Begriffe im Gebiete der Aesthetik bezeichnen. Im Allgemeinen ist Alles frei, was eine gewisse Unabhängigkeit behauptet. So sagt man von einem Gegenstande, er bewegt sich frei, wenn er in seiner an sich nothwendigen Bewegung durch nichts gehindert wird, also unabhängig von allen äußeren Umständen ist. Die mancherlei speciellen Beziehungen, in welchen das Wort Freiheit im gewöhnlichen Leben vorkommt (bürgerliche, politische ꝛc. Freiheit), gehören nicht unserer Betrachtung an. Aesthetische Freiheiten, die man auch wohl poetische nennt, mit welchen allein nur wir es hier zu thun haben, sind daher nichts Anderes als Abweichungen von der Regel, die sich das Kunstgenie, um höherer Zwecke willen, erlaubt. Eine Gränze zu setzen, wie weit der Künstler darin gehen darf, ist nicht wohl möglich. Nur das Eine gilt dabei als feststehendes Princip, daß dergleichen Freiheiten nicht gegen den Geschmack, sondern aus demselben heraus und durch denselben gebildet u. sich erlaubt werden müssen. S. Genie und Geschmack. In der Musik wird das Wort frei zunächst auch in Rücksicht auf eine weniger strenge Befolgung solcher Regeln des reinen Satzes gebraucht, die zwar von der Einrichtung der Harmonie bei der ernsten, fugenartigen Schreibart abgeleitet, aber bei Tonstücken in weniger ernstem und strengem Style nicht wohl in ihrer ganzen Bedeutsamkeit und Beziehung anwendbar sind. Es ist dies das, was man gewöhnlich die freie Schreibart oder den freien Styl nennt (s. Styl). Dann gebraucht man demzufolge hier das Wort auch in Beziehung auf besondere Einzelnheiten, sowohl der musikalischen Kunst an sich selbst, als ihrer Darstellungsmittel und Darstellungsformen. Man spricht z. B. von freien Manieren, freien Dissonanzen u. dergl. m. Alle diese und solche Gegenstände sind unter ihren besonderen einfachen Artikeln (also freie Manier unter Manier, freie Dissonanz unter Dissonanz u. s. w.) erklärt. Vergl. endlich auch d. Art. Licenz. Dr. Sch.

Freie Fantasie, s. Fantasie.

Freie Fuge, auch uneigentliche Fuge, fuga libera, soluta, impropria oder irregularis, ehemals auch hin u. wieder Caprice genannt. S. den Art. Fuge.

Freier (der Vorname ist uns nicht bekannt), ein vortrefflicher Orgelspieler, wurde geboren in Sachsen (den Ort können wir nicht mit Bestimmtheit angeben) 1806, und lebt jetzt als Musiklehrer zu Warschau, wohin er frühzeitig kam. Zu dem ausgezeichneten Virtuosen auf seinem majestätischen Instrumente, welchen wir jetzt in ihm bewundern müssen, bildete er sich, mit Hülfe einiger älterer Orgelschulen, deren er sich bei seinen Studien zu bedienen pflegte, nur allein durch sich selbst, und zwar auf einer unbedeutenden Stubenorgel, auf der er um 1824 seine Studien und

Uebungen begann, und bis vor einigen Jahren mit dem beharrlichsten Fleiße fortsetzte. Es ist dies eine um so erfreulichere Erscheinung, wenn man bedenkt, daß in Warschau, wie überhaupt in ganz Polen, fast gar nichts für die Orgel geschieht, so daß bei den erbärmlichsten Instrumenten und einem jährlichen Gehalte von kaum 50 polnischen Gulden die Organisten auf das Einsammeln vor den Thüren ihrer Gemeinde angewiesen sind, wenn sie leben und nicht durch gemeine Handarbeiten ihr Brod verdienen wollen oder können. Im Sommer 1834 machte F. eine viermonatliche Kunstreise durch Deutschland, wo sein Spiel, namentlich in Leipzig und Breslau, die höchste Anerkennung fand. Doch war der Hauptzweck seiner Wanderung, die besten Orgelwerke, Organisten und sonstige Kunstbestände kennen zu lernen, um hiernach auf eine Verbesserung des Orgelwesens in seinem jetzigen Wohnorte hinwirken zu können. Gewiß hat er die herzlichsten Wünsche eines jeden wahren Kunstfreundes für ein vollkommenes Gelingen seines schönen Bestrebens in die Heimath mitgenommen. N.

Freiheit, s. Frei.

Freislich, 1) Maximilian Theodor, Capellmeister zu Danzig, war geboren zu Immelborn im Meiningenschen am 7ten Februar 1673, und starb zu Danzig am 10ten April 1731. Er gehörte unter die besseren Componisten seiner Zeit; doch hat sich keines von seinen Werken erhalten, nach dem sich ein wohlbegründetes Urtheil über sein Talent und seine Kunstgeschicklichkeit fällen ließe. — 2) Johann Balthasar Christian, Neffe des vorhergehenden, ebenfalls zu Immelborn geboren, kam 1720 als Fürstlich Schwarzburgischer Hofcapellmeister nach Sondershausen, und 1731 an seines verstorb. Onkels Stelle nach Danzig, wo er um 1768 starb. Er hat Vieles, sowohl für die Kirche als für die Cammer, geschrieben, was sehr gefällig und immer neu in den Erfindungen gewesen seyn soll; indeß findet man jetzt nur noch ein einziges ungedrucktes Clavier-Trio von seiner Arbeit, das die Breitkopf-Härtel'sche Handlung in ihrer Manuscripten-Sammlung aufbewahrt. Einen interessanten Vorfall aus seinem Leben erzählt Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexikon. Um den Pantalon spielen zu lernen, schickte ihn nämlich Fürst Günther von Sondershausen nach Dresden zu dem damals berühmten Hebenstreit. Er blieb hier ein ganzes Jahr, was den Fürsten viel Geld kostete, konnte nach seiner Rückkunft aber nichts als ein einziges Stück spielen. Da er dies übrigens so gut vortrug, daß man alle Eigenschaften jenes Instruments darnach zu beurtheilen und zu schätzen im Stande war, so war der Fürst mit dem Erfolge zufrieden (!). U.

Freneuse, Jean Laurent le Cerf de la Vieuville de, ein französischer Gelehrter, geboren zu Rouen 1674, seit 1696 Siegelbewahrer beim Parlamente der Normandie, und gestorben am 10ten Nov. 1707, ist für den Musiker merkwürdig wegen seines interessanten Streites mit dem Abt Raguenet über die französische und italienische Musik. Raguenet gab nämlich der letzteren den Vorzug, dagegen warf sich Freneuse zum Vertheidiger der ersteren auf und schrieb mehrere Abhandlungen, unter denen die hauptsächlichste „Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française" (Brüssel 1706, 3 Thl.) betitelt ist. Als Antwort auf die Angriffe eines zweiten Gegners, des Arztes André, welcher in dem Journal de Savans jenem Abte zur Seite getreten war, schrieb er „L'art de décrier se qu'on n'entend poin, aù le medecin musicien, exposition de la mauvaise foi d'un extrait du journal de Paris" (Brüssel 1706), worin er sich mit ergötzlicher Laune über die Behauptungen jenes Arztes ausspricht.

Fresco (ital.) — frisch, lebhaft, munter.

Frescobaldi, Girolamo, Organist an der St Peterskirche zu Rom, geboren zu Ferrara 1591, wie Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon, Hawkins und Burney berichtigend, erzählt, war nicht blos als guter Componist für die Orgel, sondern auch als Spieler derselben so berühmt, daß sein Ruf, wie Baini in seinem Werke über Palestrina erzählt, 30,000 Zuhörer herbeizog, als er zum ersten Male in der Vatikanskirche zu Rom spielte. Er war der Erste unter den Italienern, der sich durch einen fugenartigen Vortrag auszeichnete, und bildete viele vortreffliche Schüler, unter welchen namentlich Frohberger unter den Deutschen Alles leistete, was der Ruf dieses seines großen Meisters erwarten ließ. Lorenzo Penna nennt ihn „il maestro de suoi tempi". Eins seiner hauptsächlichsten Werke, „il primo libro delle canzone a una, due, tre et quadro voci", gab Bartolomeo Grassi, ein Schüler von ihm, 1628 zu Rom heraus. Von seinen übrigen Werken, die in Canzonen, Magnificaten, Tocaten, Hymnen u. s. w. bestehen, geben Walther und Gerber für den Interessirten möglichst ausführliche Nachrichten, ohne indessen ihre Angaben, bei der großen Verschiedenheit, mit welcher ältere Schriftsteller sich darüber vernehmen lassen, ganz zu verbürgen. Sein Bildniß und eine Canzone aus seinem zweiten Buche, welches 1637 zu Rom gedruckt wurde, theilt Hawkins in seiner Geschichte mit. Schon in seiner zartesten Jugend zeichnete sich Frescobaldi als Sänger so sehr aus, daß die größten Städte Italiens um seinen Besitz buhlten, und man ihm von einem Ort zum andern nachreiste, um ihn zu hören und zu sehen. Als Organist bildete er sich in Flandern, wo er sich um 1608 aufhielt. Nach Rom kam er gegen 1627, und die Organistenstelle an der Peterskirche scheint er gegen 1630 erhalten zu haben. Gewisses läßt sich auch hierüber nicht sagen, wie auch über sein Todesjahr, das sich nirgends aufgezeichnet findet, aber höchst wahrscheinlich in die 40er Jahre des siebzehnten Jahrhunderts fällt, theils weil keins von allen seinen Werken, von welchen wir noch einige bestimmte Nachrichten haben, nach der Zeit gedruckt wurde, theils auch weil Baini ihn noch unter die Organisten des sechszehnten Jahrhunderts zählt (s. Kandlers Uebersetzung des Baini'schen Werkes pag. 34), was wenigstens annehmen läßt, daß sein Leben nicht die Mitte des 17. Jahrhunderts erreichte.

Fresne du Cange, Charles de, geb. zu Amiens am 18. Decbr. 1610 und gest. zu Paris als Königl. Rath und Schatzmeister am 29. Oct. 1688, s. Literatur.

Freudenberg, Johann, 1590 in Breslau geboren, studirte in Straßburg, Paris und Siena, und starb zu Danzig am 25. November 1635. Von seinen sonstigen Lebensverhältnissen, die für den Musiker Interesse haben könnten, ist nichts bekannt; daß er aber ein tüchtiger und gelehrter Musiker gewesen seyn muß, bekundet eine lange ruhmredige Grabschrift an dem ihm in der Catharinenkirche zu Danzig errichteten Denkmale, welche auch Hoffmann in seinem Werke „Die Tonkünstler Schlesiens" wörtlich mittheilt. — Jetzt lebt auch zu Breslau noch ein achtungswerther Tonkünstler, Namens Freudenberg. Derselbe ist Oberorganist an der Maria Magdalenenkirche daselbst und ein fertiger, gebildeter Meister auf seinem Instrumente. Den ersten Unterricht im Orgelspiele und in der Harmonielehre erhielt er von dem würdigen Cantor Klein in Schmiedeberg; nachher studirte er, vom Staate unterstützt, die Logier'sche Methode unter des Meisters eigener Aufsicht; machte im Jahr 1826 eine Reise nach Italien, und wurde nach dem Tode des braven Organisten Neugebauer (1827) an dessen

Stelle berufen. Als Componist ist er wenig bekannt, denn außer einigen, dem Cantor Klein in Schmiedeberg gewidmeten, Orgelstücken hat er nichts herausgegeben, was von auch nur einiger Bedeutung wäre; weshalb wir denn auch nicht im Stande sind, über seine Kenntnisse als Harmoniker und sein Talent als Tondichter zu urtheilen. N.

Freudenthal, Julius, Orchester-Mitglied der Herzoglich Braunschweigischen Capelle, ein noch junger Mann, aber routinirter Künstler und fertiger Flöten-Virtuos, schrieb mehrere Sachen für sein Instrument, namentlich einige Divertissements mit Pianoforte-Begleitung, die, bei gutem Spiel, den Freunden der Flöte angenehme Unterhaltung verschaffen können. Auch für das Pianoforte und die Violine hat er einige nicht uninteressante Kleinigkeiten herausgegeben, unter welchen hauptsächlich das bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckte Potpourri für Pianof. und Viol. aus der Oper „die Stumme von Portici" gleich nach seinem Erscheinen sehr viele Theilnahme fand. Von seinen Gesangs-Compositionen ist uns nur die Scene und Arie für eine Tenorstimme „Von dir getrennt, mein Leben" mit Begleitung des Pianof. bekannt, die gut angelegt und wirksam durchgeführt ist, ohne daß man jedoch die Musik im Ganzen eigenthümlich oder künstlerisch nennen könnte. Sie bringt überall das Passende und eben das, was Effect macht, und den Meisten gefällt. Und dies ist auch, was sich von den übrigen Werken F's., die jetzt wohl bis auf 20 sich belaufen, im Ganzen sagen läßt. f.

Freudenthaler, Johann Wilhelm, geboren in Neckargartach bei Heilbronn 1761, war einer der vortrefflichsten und nächst Erard der älteste Clavier-Instrumentenmacher zu Paris, wo er am 25. März 1824 starb. Kraft des Tones, Solidität und Dauerhaftigkeit der Bauart sind die wesentlichsten Eigenschaften seiner Instrumente; und wenn sie nicht alle anderen an Reiz und Anmuth im Tone, und an Leichtigkeit der Spielart übertreffen, so haben sie das voraus, daß sie bis auf die endliche Abnutzung der Claviatur und der Hämmer, gleich einer gut gebauten Violine, durch das Spiel und mit der Zeit vielmehr noch merklich gewinnen: eine bei dem Pianoforte äußerst seltene Erscheinung, deren Möglichkeit aber F. durch mehr als 2000 Instrumente hinlänglich bewiesen hat. Früher war er, vorzüglich durch seine flügelförmigen Pianoforte's, in großem Rufe. In der Académie royal de Musique und dem Théatre royal italien stehen keine andere als seine Instrumente. Er war in Paris der Einzige, welcher den Resonanzboden in schiefer Lage seiner Streifen (Jahre) von der Linken zur Rechten befestigte, welches Broadwood in London und Schiedmaier in Stuttgart thun. Ueberdem pflegte er seine Resonanzboden zu überfirnissen, und sich der Berliner, nicht der Pariser Saiten zu bedienen. Seine Fabrik wird jetzt von seinen beiden Söhnen fortgeführt, welche denn auch der Erwartung, die man von ihnen hegte, daß sie ihre Instrumente zu noch höherer Vollkommenheit bringen würden, bereits entsprochen haben. Ein Recht zu solcher Erwartung gab ihre vielseitige Bildung, in der sie Alles vereinigen, was zu einem tüchtigen Instrumentenmacher gehört, nämlich gründliche, tiefe Kenntniß der Mechanik und Akustik, viele Erfahrung und auch practische Fertigkeit im Clavierspiele, welche außer ihnen fast allen Pariser Instrumentenmachern abgeht. —g.

Frey, Hof-Capellmeister zu Mannheim, starb am 10. August 1832 und war ein als Musiker wie als Mensch gleich hochgeachteter Mann. Die musikalische Literatur hat ihm zwar wenig zu verdanken und überhaupt scheint sich sein Wirken nur auf den engen Kreis seines Amts erstreckt zu

haben, jedoch war all' sein Thun auch hier mit einem Segen begleitet, daß sein Name nie erlöschen wird in dem Andenken Aller, die ihm näher standen und ihn persönlich kannten.

Freystädtler, Franz Jacob, geboren den 13. September 1760 zu Salzburg, woselbst sein Vater als Chorregent an der Stadtpfarre bei St. Sebastian angestellt war; kam im 7. Jahre in das Fürstliche Capellhaus, und wie es mit dem Singen nicht mehr fortwollte, unterrichtete ihn der zweite Hoforganist, Georg Lipp, Michael Haydn's Schwiegervater, im Orgelspiel, und zwar also erfolgreich, daß der 14jährige Knabe — freilich zum Entsetzen aller zunftmäßigen Musikanten — seinen Meister vollkommen befriedigend zu suppliren im Stande war. Später erhielt er auch, unter 33 Concurrenten, den Organistendienst im Domstift zu St. Peter; da gab es reichliche Arbeit, doch schmalen Lohn. Nach 6jähriger Frohnarbeit sollte Fr. in's Kloster wandern, — erst Franziskaner, dann Augustiner, Benedictiner, zuletzt regulirter Chorherr werden, wozu er aber schlechterdings keinen Beruf fühlte. So nahm er denn einen unbestimmten Urlaub, u. lebte zwei Jahre über in München vom Unterricht-Geben. Dann begab er sich, dem Vaterlande und Elternhause für immer Valet sagend, nach Wien, wo Mozart als treuer Landsmann, thätig sich seiner annahm. Seit dem Tage der Ankunft daselbst, den 13. Mai 1786, hat er auch die Kaiserstadt nie wieder verlassen, dort sein gutes Auskommen, und als tüchtiger Lehrer großen Anwerth gefunden, und in ihren Mauern werden wohl auch des nunmehr lebensmüden Greises sterbliche Ueberreste das letzte Ruheplätzchen finden. Von seinen Arbeiten, vorzugsweise zum Gebrauche für Schüler, sind viele leichte Clavierstücke, Variationen, Concertino's, Sonaten, Etüden, Lieder, Gesänge u. dgl., auch characteristische Tongemälde, z. B. „Die Belagerung Belgrads", „Der Frühlings-Morgen, Mittag und Abend" rc. durch den Druck bekannt geworden; einige 60 handschriftliche Originalien aber, darunter Concerte, Fantasien, Orgel-Präludien und Cadenzen, eine Clavier- und Generalbaß-Schule u. s. w., zur Zeit noch nicht zur Publicität gelangt.

18.

Friberth, 1) Carl, eines Schullehrers Sohn aus Wullersdorf in Niederösterreich, geboren am 7. Juni 1736; kam als Jüngling mit guten, vom Elternhause mitgebrachten, musikalischen Vorkenntnissen nach Wien, wo die damaligen Hofcomponisten Bono und Gaßmann vortheilhaft auf ihn wirkten. 1759 trat er als Tenorist in die Dienste des Fürsten Esterhazy, und erhielt nach seiner endlichen Rückkehr nach Wien die Capellmeisterstelle an der dortigen obern und untern Jesuiten-Kirche und an der wälschen Capelle. In dem Jahrbuche der Tonkunst für Wien und Prag von 1796 werden seine Compositionen, welche hauptsächlich aus Kirchensachen bestehen, uns aber nur zum kleinsten Theile bekannt sind (9 Messen, 5 Motetten, 1 Stabat mater, 1 Requiem, mehrere Graduale's und Offertorien rc. davon befinden sich noch jetzt in dem Archive jener Kirchen), wegen ihrer richtigen und reinen Harmonie, ihrer gefälligen Manier, ihres fließenden Gesanges und ihres glänzenden Instrumentalsatzes, ohne jedoch überladen zu seyn, sehr gerühmt. Ueberhaupt befolgte F., heißt es darin, bei seinem Componiren eine tief gefühlte Aesthetik. Als Gesangslehrer, als welcher er berühmt war, giebt man ihm Schuld, daß er die Stimmen seiner Schüler auf eine zu ängstliche Weise geschont habe. Es soll ihn dazu der Anfangs sehr kränkliche Zustand seiner Tochter, Antoinette, einer in ihrer Blüthezeit höchst angenehmen und fertigen Sängerin, veranlaßt haben. Er starb, ein 80jähriger Greis, am 6. August 1816. — 2) Joseph v.,

lebte um's Jahr 1770 zu Wien als großer und beliebter Sänger in der Kaiserlichen Hofcapelle. Von da kam er nach Passau als Fürstlicher Capellmeister, und hier setzte er die Operetten „Das Loos der Götter", „Die Wirkung der Natur", „Adelstan und Röschen" und „Die kleine Aehrenleserin", die aber mit seinem Tode, der in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fällt, von den Repertoiren verschwanden.

Frick, Philipp Joseph, ehemaliger Hoforganist des Markgrafen zu Baden-Baden und erster deutscher Virtuose auf der Harmonika, wurde geboren zu Willanzheim bei Würzburg am 27. Mai 1740, und privatisirte die letzte Zeit seines Lebens als Clavierlehrer zu London, wo er am 15. Juni 1798 starb. Im Jahre 1769 reiste er in Deutschland mit einer von ihm selbst nach Franklin'scher Art verfertigten Harmonika, und ließ sich auf derselben überall mit außerordentlichem Beifalle hören. Schon damals bemühte er sich, einen der Menschenhaut ähnlichen Stoff ausfindig zu machen, um sein Instrument durch eine Tastatur für die Liebhaber bequemer einrichten zu können. Doch scheint sein Bestreben ohne glücklichen Erfolg gewesen zu seyn. Von seinen Werken sind außer mehreren Duetten und Trio's für Pianoforte und Harfe auch mehrere Ausweichungs-Tabellen für Clavier- und Orgelspieler bekannt, die zuerst 1772 zu Wien und dann auch 1782 zu London gedruckt wurden; ferner eine Abhandlung über den Generalbaß, die 1786 zu London erschien, und von Meusel in seinem Künstlerlexicon sehr gelobt wird, und endlich ein Wörterbuch der Harmonie, von dem man aber nur aus Catalogen in Deutschland Kenntniß erhalten hat.

Fricken, Ernestine v., eben so geistreiche als liebenswürdige Tochter des Oestr. K. K. Hauptmanns Ferd. Ign. v. Fr. zu Asch in Böhmen, welcher als Flötenvirtuos, Componist und Liederdichter der musikalischen Welt bekannter zu seyn verdiente; genoß 1834, nachdem sie Hummel's, Moscheles's und Kalkbrenner's Werke studirt und gespielt hatte, des Herrn Friedrich Wieck trefflichen Unterricht zu Leipzig, wo sie sich der neuromantischen Schule anschloß, und im täglichen Umgange mit der Madame Henriette Voigt und den Herren Robert Schumann und Louis Schunke ein so bedeutendes Talent im Pianofortespiel entwickelte, daß sie jetzt bereits (1835 kaum 18 Jahre alt) unseren ersten Virtuosinnen auf diesem Instrumente beigezählt werden muß. Ihr Anschlag ist voll und kräftig bei sehr zartem Körperbaue, ihr Spiel sicher und gut accentuirt, und in Hinsicht von Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten dürften ihr vielleicht nicht Viele gleich gestellt werden, um so weniger, als eine andere Eigenschaft, die schwersten Compositionen schnell aufzufassen, und gleich ihr bald auswendig vorzutragen, nicht jedem Virtuosen verliehen ist. Schade, daß ihre äußeren Lebensverhältnisse sie bis jetzt an eine Gegend gefesselt halten, die in musikalischer Hinsicht gar kein Interesse darbietet. y. z.

Fridzeri oder Fritzeri, zuweilen auch Frizeri und Frixer geschrieben, Alexander, Mitglied des Lycée des arts zu Paris, vortrefflicher Mandolinen- und Violinspieler, auch Componist, wurde geboren um 1750 wahrscheinlich zu Verona, und war von seinem vierten Lebensjahre an blind. In solchem Zustande kam er in früher Jugend schon nach Paris. Noch 1796 lebte er hier, und zog nicht nur durch sein außerordentlich meisterhaftes Spiel auf der Mandoline die Aufmerksamkeit des ganzen Publikums auf sich, sondern hatte auch um diese Zeit im dortigen Palais Egalité die vollständigste Musikalien- und Instrumenten-Handlung errichtet. Als Componist zeigte er sich zuerst im Jahre 1770, wo er 6 Violin-Quartette zu Paris herausgab. Später setzte er auch mehrere Opern, von denen „Die

seidenen Schuhe" und „Die beiden Milizen" längere Zeit auch auf deutschen Theatern mit vielem Beifalle gegeben wurden. Dieselben wurden 1771 und 1776 in Paris in Partitur gestochen. 1796 erschien von ihm „Première Sinfonie concert. p. 2 V. princip. 2 V. 2 A. 2 Fl. 2 Cor. et Bass", und in mehreren Heften eine Sammlung Arien mit Harfebegleitung. Das günstigste Urtheil über seine Compositionen fällt Laborde, der sie gründlich und angenehm nennt.

Friederici oder Friederich, Daniel, Magister und Cantor primarius zu Rostock, geboren zu Eisleben, gehört unter die besseren und fleißigeren musikalischen Schriftsteller und Componisten des 17ten Jahrhunderts. Gerber, Forkel und Walther führen 12 größere Werke von ihm an, unter welchen hauptsächlich die „Musica figuralis oder neue, klärliche, richtige und verständliche Unterweisung der Singekunst, mit gewissen Regeln, klaren und verständlichen Exempeln, neben vollkommener Erklärung der modorum musicorum" etc. zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen seyn muß, da sie bis 1677 nicht weniger als 6 verschiedene Auflagen erlebte. Die Compositionen bestehen hauptsächlich in vielen ein- bis vierstimmigen Concerten, die in verschiedenen Lieferungen unter dem Titel „Musikalisches Kränzlein" erschienen, dann in vielen Liedern, betitelt „Musikalisches Sträußlein" und „Amores musicales", und endlich in mehreren vier- und sechsstimmigen Gesängen, betitelt „Deliciae juveniles" und „Honores musicales". Auch ein Werk „Sacra bicinia" erschien von ihm 1623 zu Rostock.

Friederici, Christian Ernst, der Erfinder des Fortbien, war Herzoglich Gothaischer und Altenburgischer Hof- und Land-Orgelbauer, ein Schüler von Silbermann, und wurde geboren zu Merane 1712. In der Verbesserung des Claviers war er unermüdet thätig. Er erfand eine Vorrichtung, wodurch der Ton des Clavecin bebend gemacht, und eine Maschine, durch welche derselbe ganz zu einem monochordischen Doppelklange umgestaltet werden konnte. Die Bekanntmachung von jener ersten Erfindung erschien 1761 (nicht 1770), und von der zweiten 1781. Als Orgelbauer errichtete er nicht weniger als über fünfzig größere Werke, von denen die Orgeln zu Chemnitz und Zeyst für die vorzüglicheren gehalten werden. Er starb 1779. — Auch sein Bruder, dessen Vorname nie bekannt geworden ist, war einer der geschicktesten Orgelbauer seiner Zeit. Gewöhnlich arbeiteten beide Brüder zusammen, und erbauten so unter anderen auch 1753 das merkwürdige Werk zu Merane in Sachsen (ihrer Vaterstadt) von 30 Stimmen für zwei Manuale und Pedal, in welchem sich das neue Register le Don (s. Don) von feinstem englischen Zinn befindet.

Friedlowsky, Joseph, geboren zu St. Margareth bei Prag den 11. Juli 1777. Sein erster Meister im Gesange und Violinspiele war der Schullehrer Wodizca im nahe gelegenen Dorfe Auchonitz; ein tüchtiger Musiker, und gründlich in seinem Fache bewandert. Die Natur hatte den Knaben mit einer wunderschönen, gegen drittehalb Octaven umfassenden Sopran-Stimme beschenkt, er konnte das dreigestrichene hohe c ohne Beschwerde frei angeben, wenn es Noth that, auch Alt- oder sogar in den obern Regionen sich bewegende Tenorparthien ausführen, und hatte im 16. Jahre noch nicht einmal mutirt. Von Nejebse, ersten Clarinettisten im Prager-Theater-Orchester, erlernte er, nachdem er sich früher bereits sowohl im Clavierspiele als auf einigen Blasinstrumenten geübt hatte, die Clarinette und das Bassethorn; die binnen kurzer Zeit darin erlangte Fertigkeit setzte ihn in den Stand, den ersten Platz bei der Harmonie der Stadt-Garde übernehmen zu können. Ein vortheilhafter Ruf verbreitete

sich bis zur Kaiserstadt, und die Folge war, daß er 1802 bei dem Theater an der Wien engagirt wurde, in dessen, damals so herrlichen Künstlervereine er eine Reihe von Jahren hindurch mit zu den schönsten Zierden gehörte, und auch gegenwärtig noch als köstliche Reliquie einer unvergeßlichen, leider entschwundenen Vergangenheit betrachtet werden muß. Ein voller, weicher, biegsamer, glockenreiner, kräftig imponirender Metallton; ein zarter, schmeichelnder, zum Herzen dringender Vortrag; die denkbar möglichste Sicherheit in Bravour-Figuren aller Art; ein Portament, ein Verschmelzen, ein Mancando, wofür es keinen Ausdruck giebt; — im Adagio ganz Seele und Gemüth; im Allegro ein kühner, zur Sonne empor sich wirbelnder Aar, — wie sollten solche eminente Vorzüge in dem kunstsinnigen Wien nicht erkannt und gewürdigt worden seyn? Bald ward er ein Liebling aller, für die allmächtigen Reitze Polihymniens so warm empfänglichen Residenz-Bewohner, und man wetteiferte, ihn zum Lehrer zu gewinnen. In allen großen Concerten, in den gewähltesten Privatzirkeln wurde sein ausgezeichnetes, mit anspruchsloser Bescheidenheit, und liebenswürdiger Gefälligkeit gepaartes Talent in Anspruch genommen; ja, er hatte sehr oft das Glück, Sr. Kais. Hoheit, dem Cardinal Erzherzog Rudolph von Oesterreich alla camera accompagniren zu dürfen, und der Obersthofmeister dieses Prinzen, Graf Ferdinand von Troyer, gehört zu seinen besten, dem Meister große Ehre bringenden Schülern. Bei Errichtung des vaterländischen Musik-Conservatoriums wurde er unverzüglich als Professor angestellt, und das Institut verdankt ihm viele treffliche Eleven. 1822 erhielt er das Expectanz-Decret zur K. K. Hofcapelle, und kam nach erfolgter Apertur 1832 in die Wirklichkeit. Er ist aber auch ein beglückter Vater und erster Bildner seiner zahlreichen Kinder. — Der älteste Sohn, F r a n z, noch in Prag, den 27. März 1802 geboren, Meister auf der Violine und dem Pianoforte, durch Böhm und Moscheles ausgebildet, hat dem Theaterdienst ganz entsagt, privatisirt nunmehr und ertheilt Unterricht. Er ist ein vorzüglicher Kalligraph, versteht die doppelte Buchhaltung, und muß ein seltenes Sprach-Genie genannt werden, denn er liest, schreibt und spricht mit gleicher Geläufigkeit deutsch, böhmisch, latein, französisch, italienisch, englisch, griechisch und türkisch, und hat diese Gesammtkenntnisse ohne alle Anweisung, blos für sich, blos durch eigenen Fleiß erworben. — A n t o n, geboren den 2. August 1804, früher seines väterlichen Mentors Amts-College im Theater an der Wien, nunmehr Solospieler bei dem K. K. Hofburgtheater-Orchester, ist als Clarinett-Virtuose in jeder Hinsicht des Vaters neuverjüngtes, spiegeltreues Ebenbild, sein leibhafter Doppelgänger, und nebst dem ein verständiger Clavierlehrer. — Zwei Töchter, E l e o n o r e, geboren den 2. April 1803, und M a r i e, geboren den 21. December 1806, sind geschätzte Sängerinnen, eben so wohl in Concerten als auf Kirchenchören, und durch Schönheit der Stimmen, geschmackvollen Vortrag, treffliche Schule und geregelte Kunstfertigkeit stets willkommene Erscheinungen. Erstere hat sich auch für kurze Zeit der Bühne gewidmet, und steht als Isaak im biblischen Drama „Abraham" wie als Benjamin immer noch im besten Andenken; ja, die letztgenannte Rolle, welche Méhul so unaussprechlich psychologisch wahr characterisirte, dürfte schwerlich irgendwo mit solcher patriarchalisch kindlicher Gemüthlichkeit, in solch harmloser, unschuldig frommer Zartheit und Herzenseinfalt jemals aufgefaßt und dargestellt worden seyn als von ihr. —d.

F r i e d r i c h, Ignaz, Priester des Benedictiner-Ordens, Senior des Convents in Wahlstadt und Director des musikalischen Chors daselbst,

stammte aus der adeligen Familie von Friedeberg aus Prag, wo er 1719 geboren wurde und eine sorgfältige Erziehung, in der Musik den Unterricht des berühmten Johann Stamitz genoß. Sein dem geistlichen Berufe entsprechender tadelloser Wandel, seine große Weltkenntniß, sein liebenswürdiger Charakter und seine außerordentliche Geschicklichkeit in der Musik, namentlich seine Fertigkeit im Violin- und Violoncellspiele, verschafften ihm die allgemeinste Hochachtung und bei den Kunstgenossen selbst eine enthusiastische Verehrung. Als Virtuos auf den genannten Instrumenten stand er in einem solch ausgezeichneten Rufe, daß ihn einst König Friedrich II., als derselbe sich zu Wahlstadt in Schlesien befand, zu sich einladen ließ, und sich stundenlang an seinem Spiel erfreute. Als Componist übersetzte er seinen Namen Friedeberg in den italienischen Pacemonti, und schrieb namentlich viele Concerte und Parthien für seine Instrumente; von allen seinen vielen Werken aber befinden sich auf dem Chore zu Wahlstadt nur noch zwei Offertorien. Er starb zu Prag am 7. Januar 1788, nachdem er in der letzten Zeit seines Lebens auch mehrfach Unterricht im Gesange und im Violinspiele ertheilt hatte.

Friedrich, Joseph, Organist an der Kreuzkirche in Breslau, wurde am 14. October 1764 zu Neisse geboren, und erst auf dem Gymnasium daselbst, dann von 1781—1784 auf der Universität zu Breslau gebildet. Eine, wie es scheint, ihm angeborne Liebe zur Musik vermochte ihn, die wissenschaftliche Laufbahn zu verlassen und sich der Kunst ausschließlich zu widmen. 1790 wurde er als zweiter Organist an der Dom- und Kreuzkirche zu Breslau angestellt, und 1819, als diese beiden Organistenstellen von einander getrennt wurden, in gleicher Eigenschaft an die jetzt zur Pfarrkirche erhobene Kirche zum h. Kreuz versetzt. Ehe Berner (s. dies.) auftrat, und durch sein überaus geniales Spiel die Aufmerksamkeit aller Freunde der Orgel beschäftigte, galt F. nächst Gottwald für den besten Organisten in Breslau. Eine außerordentliche Lebendigkeit in den Präludien und überhaupt die Kraft und Gewandtheit, womit er sein majestätisches Instrument beherrscht, haben ihm einen großen Ruf verschafft. Vielleicht kam ihm dabei die akustisch vortreffliche Bauart seiner Kirche, wodurch dieselbe einen bedeutenden Vorzug vor allen übrigen Gebäuden Breslau's erhalten hat, und jede musikalische Leistung nothwendig in ihrer Wirksamkeit kräftig unterstützen muß, gut zu statten; allein auch ohne dies ist es nur ein wohlverdientes Ansehen, das er sich als vielgebildeter Künstler und tüchtiger Orgelspieler in so hohem Grade erwarb. Seit mehr als 30 Jahren beschäftigt er sich in seinen Mußestunden auch mit der Verfertigung von Flötenwalzen, und hat deshalb auch darin eine namhafte Geschicklichkeit sich erworben.

Friedrich II., Landgraf zu Hessen, geboren am 14ten August 1729, gest. am 31sten Oct. 1785. Dieser edle Fürst, dem man mit allem Rechte die Prädicate Princeps, Heros, Doctus, Artifex, Homo beigelegt, bestieg den väterlichen Thron während dem siebenjährigen Kriege. Seine Residenz war damals Festung noch, und hatte Viel gelitten, als er (1760) dort einzog. Der Friedensschluß (1763) war aber kaum bekannt geworden, als Friedrich schon die Wunden zu heilen begann, die der Feind seinem Lande geschlagen. Vieles war bereits geschehen, als er auch Künste und Wissenschaften an seinen Hof rief. Der Tonkunst, die er persönlich ausübte, besonders zugethan, errichtete er eine Hof-Capellmusik, welche den Gottesdienst seiner, der römisch-katholischen, Kirche verherrlichen sollte. Später fügte er eine große italienische und französische Oper hinzu, eine

französische Operette, Schauspiele und Ballette jeder Art. Er folgte hierin Friedrich dem Großen, der ihn im siebenjährigen Kriege zum Feldmarschall ernannt hatte, und dem er im Verlaufe des Kriegs häufig zur Seite gefochten. So wie dieser Meister auf der Flöte war unser Friedrich Meister der Violine. Der Geschmack des Landgrafen in Künsten und Wissenschaften hatte sich früh gebildet, und erstieg bald unter Johann von Müller, Mauvillon, Tiedemann u. A., die als Professoren, v. Knigge, der als Kammerherr, in seinen Diensten standen, eine Stufe, die nur das Schöne und Erhabene duldete; daher alle Produkte der Kunst, die in seiner Residenz zu finden waren, die ausgezeichnetsten genannt werden durften. Es konnte unter solchen Umständen nicht fehlen, daß die Tonkunst sich auch im Publikum einer höheren Bildung erfreuete, und bald entstand eine philharmonische Gesellschaft, die, indem sich die gesammte Hof-Capellmusik freiwillig ihr anschloß, im Winter wöchentlich die ausgezeichnetsten Concerte gab, zu denen jeder gebildete Musikfreund freien Zutritt hatte. Friedrich bezog im Frühjahre ein Fürstenlager zu Wabern, wo er Reiherbeize hielt, und im Sommer den Brunnen zu Hofgeismar. An beide Orte folgte ihm der ausgesuchte Theil der Capelle und des Theaters. Hier hatten Alle freien Zutritt, Städter und Landleute, denen er häufig ein Roi de Cocagne gab, und sich herzlich freuete, wenn es das Haschen nach den an Bäumen aufgehangenen Geschenken galt. Auf diesen Fürstenlagern war es auch, wo er sein Instrument im Quartettspiel übte. Zu Weißenstein, jetzt Wilhelmshöhe, befand sich ein Theater im damaligen Schlosse, auf welchem im Herbst, wo sich der Landgraf dort aufhielt, wöchentlich zwei Male gespielt wurde, und zwar bei freier Entrée. Damals besuchten die ausgezeichnetsten Musiker allein die Hessische Residenz. Unter den Tonmeistern fand sich Vögler ein, der am Hofe des Landgrafen spielte, und später ein Concert auf der Orgel gab, zum Besten der Armen. An seinen Besuch aber reihet sich unmittelbar Friedrich's Tod, der auf dem Lustschlosse Weißenstein nur zu frühe, zu plötzlich erfolgte. Von dem, was nun aus der Kunst wurde, wollen wir nicht reden; wohl aber sind wir es dem Verstorbenen schuldig, einen Theil des Unkrautes auf seinem Grabe, so viel es uns zukommt, auszureuten, welches der Unkundige darauf gesäet. Man macht dem deutschen Fürsten Vorwürfe, daß er ein französisches und kein vaterländisches Theater gehabt; Niemand will jedoch bedenken, wie es damals noch um die deutsche Bühne stand, und daß kaum die Hamburger genannt zu werden verdiente. Auch will Niemand sich mehr erinnern, daß, als nun Grosmann mit seinen ausgezeichneten Schauspielern in Cassel eintraf, der Landgraf ihm, trotz den Cabalen der französischen Bühne, sogleich sein Hof-Theater einräumte und seiner Hof-Capellmusik dabei zu assistiren befahl. Wollen wir aber gerecht seyn, so dürfen wir wohl fragen, ob das französische Theater durch einen Molière, Regnard u. s. w. mehr bildete, oder das deutsche durch einen Kotzebue und Consorten? und ob die Gegenstände, welche die französische Oper bearbeitete, oder die des deutschen Singspiels die besseren waren? Friedrich, so lesen wir, habe die Mara, eine Casselanerin, ungehört von sich ziehen lassen. Der Fall trat ein, als sie eben von London kam und kaum die Geige gegen den Larinx umgetauscht hatte, demnach noch ganz ohne Ruf war. Dennoch wollte ihr Landesfürst sie hören und schickte den Castraten Morelli hin, sie zu prüfen. Der Italiener jedoch kam mit den Worten zurück: „ella canta com' una Tedesca", wobei er mit den Achseln zuckte. Sie kam nun nicht vor bei Hofe. Der Lärm hierüber beweist, daß man die Sache für ganz unerhört hält, was doch nicht

der Fall seyn möchte. Wie aber Landgraf Friedrich sie empfing, als sie später zurückkehrte, davon hat Niemand Etwas erfahren als die Augenzeugen, denen es nicht entging, wie er sie nach der ersten Arie, die sie im großen Opernsaale gesungen, auf die Fürstliche Loge entbieten ließ, ihr die Hand darbot, sie auf die Stirne küßte, und nicht aufhörte, sie zu loben. So wie es jetzt um die Mara stand, hätte der Fürst, sie zu besolden, dem Lande eine neue Steuer auflegen müssen. Das wollte er nicht, und ließ sie, Fürstlich belohnt, in Frieden ziehen. Wir schließen mit den Worten, die Friedrichs Biograph noch niederschrieb, als sein Nachfolger bereits lange regierte: „Wohlzuthun war ihm, gleich einem Titus, das süßeste Vergnügen, und nur nach einer guten That vermochte er ruhig zu schlafen. Seine Gerechtigkeitsliebe war groß, größer jedoch seine Milde. Beleidigungen vergaß er schnell. Nie übte er auch nur die geringste Rache aus." G.

Friederich II., der Große, König von Preußen, geb. am 24sten Januar 1712, gest. am 17ten August 1786, ist auch in der Geschichte der Tonkunst von Bedeutung. Der Lehrer seiner Jugend im Clavierspiele war der Domorganist Heine in Berlin. Schon 1728 wendete er sich zur Flöte, genoß einigen Unterricht von Quanz, und wählte sich zu Rheinsberg den damals ausgezeichneten Flötisten Fredersdorf zu seinem Cammerdiener, da er die Musik nach dem Willen seines strengen Vaters nur heimlich treiben durfte. Nicht selten geschah es, daß er unter dem Vorwande der Jagd im Walde seine Concerte hielt. Erst 1739 hielt er sich öffentlich eine Capelle zu Rheinsberg, wo täglich Musik getrieben wurde. In diesem Musikvereine waren unter Anderen die Gebrüder Graun und die drei Benda. Als er 1740 den Thron bestieg, wurde der Capellmeister Graun zur Errichtung einer Oper nach Italien gesandt, Sänger zu holen; 1742 war das große Operntheater zu Berlin fertig. 1741 wurde Quanz in seine recht eigentlich persönlichen Dienste genommen, als Lehrer und Cammercomponist, dem der König für jede neue Composition 2000 Thaler gezahlt haben soll, außer dem bestimmten Gehalte. Quanz setzte für ihn nach Einigen 250, nach Anderen 300 Concerte für die Flöte und 200 Solosätze mit den Solfeggien, die der König täglich am Morgen übte. Ueberhaupt nahm Friederich jeden Tag vier bis fünf Male seine Flöte zur Hand, wobei jeden Abend ein Cammerconcert war, wo er oft 6 ganze Nummern vortrug, unter denen auch selbsterfundene Solo's waren, deren er 100 gesetzt haben soll. Seine Musikunterhaltungen waren ihm so zum Bedürfniß geworden, daß er sie auch im Kriege nicht unterließ. In Dresden, nach der Schlacht bei Kesselsdorf, wurde Hasse gleich am folgenden Tage befehligt, die Oper „Armenio" auf dem großen Theater aufzuführen, wo der König Hasse's u. seiner Faustina Talente eben so als die Trefflichkeit des Dresdner Orchesters bewunderte. Hier, in Schlesien u. Leipzig (im Apel'schen Hause), ruheten seine musikalischen Abendunterhaltungen nicht. Stets hatte er einige seiner Lieblinge zum Accompagniren mit sich, oder ließ geschickte Musiker der Städte, wo er eben war, einladen. 1763 befahl er, das Te Deum von Graun in der Schloßcapelle von Charlottenburg aufzuführen, das er allein mit großer Rührung anhörte und nach Vollendung desselben still bewegt in sein einsames Gemach ging. Graun's Compositionen und seinen Gesang hielt er überaus hoch, und an Quanz's Flötenwerken hing er, bis ihm Alter und Gicht seine Trösterin, die Flöte, raubten, die er seinen besten Freund zu nennen pflegte. Benda versicherte, er habe dem Könige gegen 50,000 Concerte begleitet (nach Gerber). Man tadelte an den Concerten und Solosätzen von Quanz die Aehnlichkeit derselben, namentlich die stete Wiederkehr fast gleichmäßiger Passa-

gen, die jedoch mit Fleiß für den Königlichen Bläser so gesetzt wurden, weil diese gerade dem Könige am besten gelangen. Am meisten zeichnete er sich im Vortrage des Adagio aus, das er mit tiefer Empfindung ganz einfach und edel blies. Im Allegro fehlte es ihm an hinlänglicher Fertigkeit und Haltung; besonders auffallend war die Willkühr, mit welcher er den Takt behandelte, so daß es schwer fiel, ihn zu begleiten. Auch wird sein Ansatz nicht vorzüglich geschildert; das Pfeifen der daneben gehenden Luft, namentlich bei Ueberwindung für ihn schwerer Stellen, muß ihm das Blasen anstrengend gemacht haben. In seinen noch rüstigen Jahren hatte der König die Leidenschaft, selbst zu componiren. Man giebt außer seinen Flötensolo's einen militärischen Marsch an, einen andern zu Lessing's „Minna von Barnhelm" und eine Ouverture (Sinfonie) zur Oper „Galatea ed Alcide". Er schrieb aber, nach Reichardt, nur die Oberstimme, deutete mit Worten die ungefähre Begleitung an, und überließ die Ausarbeitung dem Agricola. In seinem Alter hielt er selbst nichts mehr von seinen Compositions-Liebhabereien. — Als Reichardt von ihm zum Capellmeister ernannt worden war und in Potsdam die erste Audienz hatte, fragte der König: „Wo seyd ihr her?" Aus Königsberg in Preußen. „Wo habt ihr Musik studirt?" In Berlin und Dresden. „Seyd ihr in Italien gewesen?" Nein, Ew. Majestät! aber — Der König fiel ihm in's Wort und sagte mit stark erhobener Stimme: „Das ist sein Glück. Hüt' er sich vor den neueren Italienern, so 'ne Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau." — Nicht minder merkwürdig ist einer seiner Aussprüche über Kunst und Wissenschaft, den er uns in seinen Schriften hinterließ: „Man muß ein sehr hartes Herz haben, wenn man die menschliche Gesellschaft des Trostes und des Beistandes berauben will, den sie aus Poesie und Kunst wider die mancherlei Bitterkeiten des Lebens schöpfen kann. Man befreie uns von unsern Widerwärtigkeiten, oder man erlaube uns, sie zu lindern. — Künste und Wissenschaften errichten eine Art Bündniß in der Welt, und natürlich dünkt es mich, daß Alle, die das Glück haben, zu diesem Bündniß zu gehören, wechselseitigen Antheil an dem frohen Gedeihen nehmen, das dieser oder jener ihrer Genossen erfährt; daß sie sich aber nicht unter einander verfolgen." G. W. Fink.

Friedrich Wilhelm II., voriger König von Preußen, Bruderssohn und Nachfolger Friedrich's II., geboren 1744 und gestorben am 16ten November 1797, im 54sten Jahre seines Lebens und 12ten seiner Regierung, nimmt durch die seltene Liebe, womit er die Künste und Wissenschaften, und unter den ersteren namentlich die Musik, förderte, und durch die außerordentliche Geschicklichkeit und tiefe Kenntniß, welche er sich darin erworben hatte, seinen feinen Geschmack und seine hehre Begeisterung für alles Schöne und Große einen nicht minder bedeutenden Platz in den Annalen der Musik ein als sein erhabener Vorgänger (s. den vorherg. Art.), und wird, von dem rechtesten Standpunkte aus betrachtet, in dem Andenken des wahren Künstlers und Kunstfreundes vielleicht mit einer noch größeren, tief innigeren Verehrung fortleben. Je mehr nämlich Friedrich der Große seinen musikalischen Geschmack an seine eigene, der Musik allerdings sehr günstige, Periode zu heften suchte, desto weniger Zwang legte sich Friedrich Wilhelm im Genusse des Schönen an. Sollte sie eine freie Kunst seyn, die er liebte und übte, so wollte er auch frei und fessellos genießen, was sie seiner warmen Empfindung Erweckendes darbot. Ihm war jede Blume schön, unter welchem Himmel sie auch hervorgesproßt seyn mochte. Wie indessen Quanz unstreitig nicht geringen Antheil an dem Zwangssysteme Friedrich's d. Gr. hatte, so mochten auch wohl zu dem Freiheitssinne in

Kunst und ihrer Wissenschaft dieses großen Königs seine Lehrer ebenfalls nicht Wenig beigetragen haben. Als der Drang der Regierungsgeschäfte den großen Friedrich nöthigte, sein bisher unausgesetztes Studium der Künste in solcher Art aufzugeben, ertheilte er damit stillschweigend schon Quanz die unbeschränkteste Herrschaft über seinen Geschmack, und um so williger zwar, als Quanz mit seinem Könige Graun und Hasse für die größten bis dahin gelebten Künstler erachtete. Es fand dabei gar keine Frage nach Recht oder Unrecht, nach besser oder schlechter statt; das System war gebildet und dabei blieb's, ohne irgend eine weitere Critik oder Revision. König Friedrich Wilhelm hingegen hatte zu Anfange den Graziani, einen Italiener, dann den Franzosen Duport und endlich auch mehrere Deutsche zu seinen Lehrern, die ihn frühzeitig, als Prinzen schon, mit allen den Eigenheiten und Einzelnheiten ihres besonderen Geschmacks und Styls bekannt machten, so groß auch deren Abstand unter sich seyn mochte, und die er nachgehends dann in der Critik seiner eigenen gereiften Urtheilskraft die läuternde Probe bestehen ließ. Die deutlichsten Beweise hievon gab sein Violoncellspiel, das in jeder Art und Schule gleich vortrefflich und durchbildet war. Als eine wesentliche Folge hievon muß der Umstand angesehen werden, den manche engherzige Critiker vielleicht mit trübem Auge betrachten, daß das, was man vor dieses Königs Regierung den Berliner Geschmack zu nennen pflegte, mit ihm ganz und gar verschwand, indem auch die Künstler seiner Capelle, worunter die größten Meister seiner Zeit (Reichardt, Duport, Palsa, Thürschmidt, Bachon u. A.) sich befanden, und mit denen er in Hofconcerten gewöhnlich zusammen zu spielen pflegte, ganz nach ihm sich bildeten. Daß dadurch freilich manche von denselben, denen Talent und Verstand nicht abgesprochen werden konnten, auf Abwege geriethen, ist leider nur eine zu unbestreitbare Wahrheit. Selbst in den nach dieser Zeit erschienenen Werken der geachtetsten Componisten vermißt man hie und da jenen soliden Ernst und die durchaus strenge Correctheit, wodurch dieselben früher sich vor allen anderen Schulen so vortheilhaft auszeichneten. Allein nicht der Richtung des Geschmacks des Königs an sich, sondern dem von Anderen schlecht und falsch verstandenen Principe, nach welchem er die Kunst und ihre Wissenschaft geübt wissen wollte, kann und muß die Schuld davon zugeschrieben werden. Dieses wollte nichts als nur die Einschachtelung in ein aufgedrungenes System verhindern, die dem freien Künstlergeiste in seiner, an, so viel Individuen möchte man sagen, eben so viel verschiedene Momente des Lebens gebundenen Bildung überall unabweisbar hindernd in den Weg treten muß. Dr. Sch.

Friedrich, Markgraf zu Brandenburg-Kulmbach, der als der Letzte seines Hauses 1761 starb, war einer der leidenschaftlichsten Liebhaber der Musik. Er hatte nicht allein die auserlesenste Capelle von Sängern und Virtuosen, sondern war selbst auch Componist und Virtuose auf der Flöte. Sein Lehrer in der Musik war der berühmte Döbbert. Von seinen Compositionen hat man jetzt noch ein Lauten-Concert mit Quartettbegleitung. Einige Jahre vor seinem Tode errichtete er auch zu Baireuth eine Academie der Musik, an welcher er selbst als Mitglied unter Döbbert's Directorium Theil nahm.

Frischmuth, 1) Johann Christian, Capellmeister des National-Theaters zu Berlin seit 1787, geboren zu Schwabhausen im Gothaischen 1741, war vorher längere Zeit als Tonkünstler und Schauspieler bei verschiedenen herumziehenden Schauspieler-Gesellschaften und kleinen Theatern angestellt, hielt sich darauf einige Jahre zu Gotha auf, und kam 1785 nach

Berlin, erst als Musikdirector zum Döbblin'schen Theater, und dann neben Wessely in obige Stelle, in der er am 31sten Juli 1740 starb. Für's Theater componirte er Mehreres, was Beifall erhielt, wie unter Anderem die Operetten „das Modereich", „die kranke Frau" und „Clarissa"; und für die Cammer einige Claviersonaten, gegen ein Dutzend Violinduette, und kurz vor seinem Tode noch „XII Airs p. 2 Viol.", welche Hummel in Berlin verlegte. — 2) Leonhard F., lebte um 1760 als Musiklehrer und Claviervirtuose zu Amsterdam, und war, namentlich unter seinen Landsleuten, einer der beliebtesten Componisten seiner Zeit, besonders für sein Instrument. Davon zeugen eine lange Reihe von Claviersonaten, Claviertrio's, und andere Sachen, die aber für uns freilich kein Interesse mehr haben können. XW.

Frisiren, s. Pfeife.

Fritsch, Thomas, geboren am 25sten August 1563, war der Sohn des Physikus und Doctors der Medicin und Philosophie Thom. F. in Görlitz. Nach dem Tode des Johann Hencius wurde er vom Convente daselbst zum Magister ernannt, von dem Erzbischof zu Prag bestätigt, und hierauf in ein böhmisches Kloster aufgenommen. Aus diesem kam er später nach Breslau, und starb hier als Kreuzherr mit dem rothen Stern im Mathiaskloster. Er war einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, von Cunradus und anderen Dichtern oft besungen; von seinen Werken aber findet man nur noch: „Opus musicum, von 5, 6, 8, 9 und mehr Stimmen, auf alle Festtage zu gebrauchen."

Fritsche, Gottfried, Churfürstl. Sächsischer Orgelbauer zu Dresden, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts einer der berühmtesten Meister seiner Kunst. Er bauete unter anderen die Orgel in der Schloßkirche zu Dresden mit 33 Stimmen, in der Trinitatiskirche zu Sondershausen mit ebenfalls 33 Stimmen (stand nur vier Jahre, weil sie am 3ten Juni 1621 abbrannte), und die in der Marien-Magdalenenkirche zu Hamburg mit 23 Stimmen, welche von Prätorius u. A. zu den besten Werken ganz Deutschlands gezählt wurden.

Fritz, Barthold, unter den älteren Clavier-Instrumentenmachern und Mechanikern derjenige, dessen Andenken sich noch am lebendigsten und achtungsvollsten bei den Musikern erhalten hat. Er wurde 1697 geboren, und von seinem Vater, einem Müller auf einem kleinen Dorfe unweit Braunschweig, zu gleichem Handwerke bestimmt. Von der Natur mit einem außerordentlichen Talente zur Mechanik begabt, verfertigte er Anfangs in den Freistunden, welche ihm sein Geschäft ließ, ohne irgend eine Anleitung, besondere Weberstühle, kleine Positive, Uhren mit Flötenwerk, u. dergl. Darauf folgten Claviere, und endlich Flügel mit Federn und Hämmern. Als er nach Braunschweig zog und hier sich ausschließlich als Instrumentenmacher und Mechanikus etablirte, hatte er bereits gegen 400 Instrumente verfertigt, die bis nach Rußland gesucht wurden. In Braunschweig wandte er noch mehr Fleiß und Aufmerksamkeit auf die Verbesserung seiner Fabrikate an, und sein Ruf wuchs von Tag zu Tag. 1757 gab er auch ein Werk über die Stimmung der Claviere heraus („Anweisung, wie man Orgeln, Clavecins 2c. nach einer mechanischen Art in allen 12 Tönen ganz rein stimmen könne"), welches 1758 schon die zweite, und nachgehends noch mehrere, 1780 die letzte Auflage erlebte, nachdem er schon längst (am 17ten Juli 1766) gestorben war. Ihm gehört auch die Erfindung der horizontalen Windmühlen.

Fritz, Caspar, ein ausgezeichneter Violinist und guter Componist für sein Instrument, lebte 1770 zu Genf, und hatte sich damals schon gegen 30 Jahre daselbst aufgehalten, war aber ein Deutscher von Geburt. In seinem 70sten Jahre noch soll er mit dem Feuer und der Kraft eines Jünglings gespielt haben. In seiner Jugend hatte er bei Somis zu Turin seine Kunst studirt, und gleichwohl war, nach Burney's Zeugniß, sein Bogenstrich viel eleganter und fester, und sein Vortrag viel ausdrucksvoller, als man der Zeit nach von seinem Lehrer glauben darf. Sein Todesjahr, das in die 80ger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu fallen scheint, weil nach der Zeit so wenig eine Nachricht als eine Composition mehr von ihm erschien, findet sich nirgends mit Bestimmtheit angegeben. 1760 gab er als sein 6tes Werk 6 Violinduo's heraus, und das Jahr darauf 6 Quartette; 1763 erschienen von ihm zu Genf „Observations sur les principes de l'harmonie"; was er sonst noch schrieb oder componirte, ist nicht bekannt. — Auch in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts lebte ein Componist, Namens **Fritz, Joachim Friedrich F.**, war aus Brandenburg gebürtig. Was unserer Zeit noch von dessen Werken aufbehalten ist, besteht in lauter Kirchensachen unter allerhand Titeln. Auf der Königlichen Bibliothek zu München befindet sich davon noch der 94ste Psalm für 5 Stimmen, und „Pia Commonefactio vom jüngsten Gericht", ebenfalls 5stimmig.

Fritzeri, s. **Fridzeri**.

Frohberger, Johann Jacob, Sohn eines Cantors zu Halle, und daselbst geboren im Jahre 1637. Den durchreisenden Schwedischen Gesandten entzückte des 15jährigen Knaben glockenreiner Sopran in so hohem Grade, daß er ihn mit sich nach Wien nahm und dort dem Kaiser Ferdinand III. vorstellte. Auch dieser schenkte ihm seine Fürstliche Huld, ließ ihn nach Italien, der Wiege der Tonkunst reisen, um unter Frescobaldi in Rom zu studiren, und ernannte den 1655 als vollendeter Meister Wiederkehrenden zum Kaiserl. Hoforganisten. F. gehört unter die ersten Clavier-Componisten, für welches Instrument vor ihm noch kein Anderer geschrieben hatte, und das er auch, gleich der Orgel, für die damaligen Zeiten wenigstens, ungemein kunstreich zu behandeln verstand. Bei einem Besuche in Dresden producirte er sich vor dem Churfürsten Johann Georg II., überreichte demselben die vorgetragenen Toccaten, Suiten, Capricen und Riccercaten, 18 an der Zahl, in eigener Handschrift, und ward dafür mit einer „güldenen Ehrenkette" beschenkt. Aus seinem vielbewegten Leben darf eine merkwürdige, fast romantisch-abentheuerliche, doch historisch beglaubigte Episode nicht in Vergessenheit gerathen. Als er, gespornt von einer unbezwinglichen Wandersucht, 1662 auch England mit seiner Virtuosität in Verwunderung setzen wollte, gerieth er noch auf Frankreichs Continente unter Räuberhände, die ihm außer dem Leben nur wenige dürftige Lumpen ließen, in welche nothgedrungen eingehüllt, und kaum die Blöße deckend, der Aermste kümmerlich des Schiffes Bord erreichte. Dennoch war seines Unglücks Maaß noch nicht gefüllt, und unter Rosen lauerte die Schlange. Ein sanfter Zephyr blähte die Segel; Phöbus spiegelte sich in der glattgeebneten Wasserfläche; des wolkenlosen Himmels reinstes Azurblau lächelte mild auf die sich kräuselnden Wogen herab; fröhlich stimmten die Schiffer ihre alten, volksthümlichen Weisen an, die unser, mit leichtem Sinne überreich begabter Künstler, uneingedenk der Vergangenheit und Zukunft, munter auf der geretteten Laute begleitete, — da schreckte, nahe schon der gastlichen Küste, furchtbarer Kanonendonner die Sorglosen empor; die erste volle Ladung des Tuncser-Kapers zerschmetterte den Hauptmast, bohrte das schwache Fahr-

zeug in den Grund, die Korsaren enterten, und vergebens war aller Widerstand. Wer Nichts zu verlieren hat, darf Alles wagen. Von Jugend auf ein geübter Schwimmer, zieht F. der gewissen Sklaverei den ungewissen Tod vor, stürzt sich ohne langes Bedenken kopfüber vom Verdeck hinunter in des Meeres offene Arme, und erreicht, glücklich zwar, doch fast splitternackt, Albions Felsenufer. Dort erbarmt sich seiner ein mitleidiger Matrose, und wirft ihm einen abgetragenen Kittel zu, der in diesem Augenblicke den Werth eines Purpurmantels überwiegt. Unglücklich zwar, wie es nur ein Mensch immer seyn kann, doch gläubig vertrauend auf Den, der in den Höhen waltet und des Weltalls Zügel lenkt, bettelte sich F. hin zur Königsstadt. „Kann ich doch" — tröstete er sich selbst — „wenn's Noth thut, das Schlimmste ergreifen, denn stark sind meine Arme, und ungebeugt bleibt mein Muth!" — Ein schirmendes Obdach suchend, durchirrt der Fremdling, um den sich keine Seele kümmert, das labyrinthische London. Da dringen aus der ehrwürdigen Westmünster-Abtei feierliche Orgeltöne an sein Ohr, und gestalten sich zu ätherisch lispelnden Engelstimmen, und träufeln erquickenden Balsam in's leidengepreßte Herz. Ein mächtiger Drang zieht ihn hin zu den Stufen des Heiligthums, — erfaßt von wunderbarem Schauer wirft er sich auf das Angesicht, und befiehlt dem Herrn seine Wege, und erhebt inbrünstig die Seele zum allmächtigen Vater aller Bedrängten, und betet immer noch, als lange schon Sang und Klang verstummt waren, und er allein sich gewahrte in des Riesen-Domes Marmorhallen. — „Guter Freund, es ist Zeit, zu gehen!" herrschte hinter seinem Rücken barsch und rauh ein grämlicher Alter, und er folgte verschüchtert der fast drohend lautenden Weisung. „Ihr seyd wohl ein Unglücklicher?" ließ sich sein Begleiter neuerdings am Ausgange vernehmen, indem er die Tempelpforten schloß. „Möchtet es wohl errathen haben", lautete die Antwort; „das Glück erkohr mich wahrlich nicht zu seinem Aushängeschilde": Land- und Seeräuber haben mich so herabgebracht; ich weiß nicht, womit ich heute meinen Hunger stillen, und wo ich Nachts das müde Haupt hinlegen soll — da habt Ihr die ganze Geschichte!" „Ja, wer's glauben mag", brummte der argwöhnische Zweifler für sich murmelnd in den Bart, „indessen — hört! ich will Euch einen Vorschlag thun. Ihr seht in mir den Organisten dieser Kirche; aber — versteht mich wohl! — ich bin zugleich auch Orgelspieler bei Hofe: wollt Ihr nun bei mir das Bälgetreter-Amt übernehmen, so seyd Ihr für Eure Bedürfnisse gedeckt, habt Wohnung nebst freiem Tisch, und auch für ein ordentliches Wams soll gesorgt werden." „Topp, bin's zufrieden!" jubelte F. seelenvergnügt, schlug herzhaft ein in die dargebotene Rechte, und die Sache war abgethan. Ungekannt und namenlos verlebte nunmehr der unglückliche Künstler seine Tage, und erfüllte emsig treu seine Pflichten, sowohl beim Gottes- als beim Tafeldienst; denn damals war es Sitte, daß bei Festgelagen großer Fürsten und Herren auch die Orgel ihr Scherflein zur Gemüthserheiterung beitrug. Oft ergriff es ihn mit Allgewalt, und gerne wäre er hingestürmt, dem Drange seiner Seele Raum zu bahnen, und selbst ausströmen zu lassen die so lange verhaltenen Empfindungen im unermeßlichen Tonreiche; aber fest in den Banden der Niedrigkeit hielt ihn das herbe Geschick, und mehr noch verbitterte sein trauriges Loos des Gebieters schnöder Stolz, und mit Ignoranz gepaarter Eigendünkel. Einst, als König Carl II. seine Vermählung mit Catharina von Portugal feierte, folgte F. demüthig dem strengen Herrn in den Kronpallast zu Whitehall, um dort sein niederes Geschäft zu verwalten. Gold strahlte nieder von den Wänden, und ein Demantmeer schien ausgegossen in dem

Prunksaale, woselbst das Königliche Brautpaar offene Tafel hielt. Leise ertönten Anfangs der Orgel ernste Feierklänge; bald aber schwollen sie, gleich dem reißenden Strome, der brausend seine Ufer überfluthet, zu mächtigen Lauten, als auf einmal, wie durch einen Zauberwink, eine Todesstille eintrat, und die eben begonnene majestätische Choralmelodie plötzlich abbrach. Verwundert richteten Aller Blicke sich auf den bestürzten Meister, welchen sein Famulus im Stiche gelassen, und, anstaunend die nie gesehene Feenpracht, des knechtischen Bälgetretens rein vergessen hatte. Wild ergrimmt darüber stieß ihn jener mit Füßen von sich, und gab, ohne Rücksicht auf die hohen Anwesenden, dem lässigen Diener derbe Faustschläge in's Angesicht. Diesem entrollte eine heißglühende Thräne die Wange herab; doch schwieg er, und duldete. Als aber bald nachher mit den übrigen Capellisten auch sein Tyrann in's Seitengemach sich zurückgezogen hatte, da entbrannte in der Seele des entwürdigten Künstlers gerechter Zorn ob der erlittenen Mißhandlung; am Ende war sein Langmuth, und besinnungslos fast griff er in die Tasten, mächtige, scharf dissonirende Accorde, die nach den mannigfaltigsten Wendungen in reine Harmonien sich auflösten, zur unbeschreiblichen Ueberraschung der versammelten Gäste, worunter sich glücklicher Weise auch eine Hofdame befand, die ehemals in Wien F's Schülerin gewesen, nunmehr den Meister an der eigenthümlichen Spielweise wieder erkannte und sich beeilte, dem Könige die gemachte Entdeckung mitzutheilen. Dieser winkte, F. ließ sich auf die Knie nieder und bekannte Alles, zur nicht geringen Beschämung seines rohen Peinigers. Carl war tief gerührt, hieß ihn freundlich sich erheben, und umschlang ihm das eigene Halsgeschmeide mit den Worten: „Solch' einem Künstler gebührt für so viele unter unverschuldeten Leiden durchlebte Tage solch' heiterer Lohn." — Von nun an genoß F. die ehrenvollsten Auszeichnungen, und kostbare Geschenke entschädigten ihn reichlich für den erlittenen Verlust. Allein es gehörte nun einmal zu seinen Eigenheiten, daß er weit leichter Noth, Kummer, Entbehrungen u. Drangsale ertragen konnte als den glänzenden Wohlstand. Sehnsucht nach dem Vaterlande trieb ihn wieder fort aus dem freigebigen Inselreiche, und beladen mit Schätzen pilgerte er zurück zum heimathlichen Heerde. In Wien aber hatte sich inzwischen gar Manches geändert, und wahrlich nicht zu seinem Besten; des Monarchen Zuneigung war durch die mehrjährige Abwesenheit, welche Neider und Feinde nur gar zu gut benützten, gewaltig erkaltet; die Verleumdung und cabalirende Widersacher obsiegten, und der einstige Günstling durfte nicht einmal mehr dem Throne sich nahen. Tief gekränkt und im Innersten verletzt kam F. um die Entlassung ein, die auch schnell erfolgte, und dem in Ungnade Gefallenen niemals verweigert wird. Mit einem, in schmeichelhaften Floskeln abgefaßten, Abschiedsdekrete, als bittersüßes Andenken der Vergangenheit, in der Tasche zog F. zum letzten Male aus Vindobona's Mauern, und wandte sich nach Mainz. Dort hauste er ehelos, still und zurückgezogen, obschon gesegnet an Glücksgütern, dennoch mißvergnügt, zerfallen mit sich selbst und mit der ganzen Welt, bis ihn der Sensenmann abrief, in einem schon lästig werdenden Alter von einigen und 60 Jahren. — Frohberger's Künstlerruhm gründet sich auf ein für sein Zeitalter unerhört großartiges Orgelspiel; die Art, sämmtliche Register zu verbinden, das Pedal wirkungsvoll anzuwenden, und über ein Thema stundenlang mit einer unermüdlichen Ausdauer in den kunstreichsten Combinationen zu präludiren, — diese Vorzüge sollen in hohem Grade sein Eigenthum gewesen seyn. In jener Periode bestand noch nicht die Sitte, jeden Einfall flugs zu Papier zu bringen, und solchen, wie Heu und

Spreu, in die liebe Gotteswelt hinausfliegen zu lassen. Dies der Grund, warum so Wenig nur von diesem Meister bekannt geworden, wenn gleich kein Zweifel obwaltet, daß in verschiedenen Archiven denn doch vielleicht so manche schätzbare, wohl gar von Motten heimgesuchte, Reliquie aufzufinden seyn möchte. Walther führt blos zwei Druckwerke an, nämlich 1) „Diverse curiose e rarissime Partite di Toccate, Ricercate, Capricci, e Fantasie, per gli Amatori di Cimbali, Organi, ed Istromenti", Mainz 1695; eine andere Edition 1699 in zwei Theilen; und 2) „Diverse ingegnosissime, rarissime, e non mai più viste curiose Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande, Correnti, Sarabante, e Gique di Cimbali, Organi ed Istromenti. Mogonzia; per la prima volta con diligentissimo studio stampate, 1714." Man sieht, daß unsere guten Vorfahrer gleichfalls große Stücke auf solche hochtrabende Titel hielten, und es nicht verschmähten, sogar mitunter in die eigene Lobposaune zu stoßen; die, ohne Unterschied, viel zu gerne nachahmenden Zeitgenossen könnten somit auch in dieser Beziehung noch von ihnen Etwas ablernen! Außerdem besaß, wie Gerber versichert, Mattheson handschriftlich ein „merkwürdiges Notenwerk" in vier Theilen, worin der Autor „seine wundersame Fata und Reise-Avantüren musikalisch exprimirt." 18.

Fröhlich, Nanette, Barbara und Josepha. Dieses mit einem seltenen Musiktalente begabte Schwestern-Kleeblatt ist zu Wien in den Jahren 1797, 1799 und 1805 geboren. Alle Drei genossen den Elementar-Unterricht bei dem Chorregent Hauß; und Meister Siboni bildete sie zu kunstfertigen Sängerinnen. Die älteste, Nanette, gieng aus Hummel's bewährter Schule als treffliche Pianistin hervor, und ist seit 1819 Gesangslehrerin am Conservatorium zu Wien. Die zweite, Barbara, mit dem Flötenprofessor Ferd. Bogner (s. d.) verehelicht, hat eine Anstellung als Musikmeisterin im adeligen Fräuleinstift zu Hernals, nächst Wien, und singt einen sonoren Alt. Die jüngste, Josepha, wurde ihrer erstgebornen Schwester Schülerin; versuchte sich, nach ihrem Austritte aus dem Conservatorium, mit Glück auf der Bühne, wo ihre klangvolle Sopranstimme imponirend wirkte; begab sich 1822 zu ihrem Mentor Siboni nach Kopenhagen, unter dessen Aegide sie während eines zweijährigen Aufenthaltes daselbst sich noch mehr vervollkommnete; bereisete alsdann ganz Schweden und Norwegen, u. ärndtete in allen veranstalteten Concerten großen Beifall; sang 1829 zu Venedig, 1831 zu Mailand, und kehrte darauf, zur Königlich Dänischen Cammersängerin und zum Ehrenmitgliede der Società Apolinea erhoben, in ihre Vaterstadt zurück, um deren sie schätzende Bewohner zuweilen wieder, vorzüglich bei Anlässen für wohlthätige Zwecke, durch ihre herrlichen Natur- und Kunstgaben zu erfreuen. 18.

Fröhlich, Joseph. Nicht mit geringem Rechte schätzt unsere so wenig partheilose Zeit in diesem Manne einen ihrer tiefstdenkenden, vielseitigst und durchaus ästhetisch gebildeten Musiker, kenntnißreichsten und gerechtesten Critiker, und auch genialsten Componisten. Er wurde geboren zu Würzburg am 28sten Mai 1780. Sein Vater, ein enthusiastischer Freund und auch gründlicher Kenner der Musik, war Rector der Schule in dem Stadtviertel Pleichach, in welcher unter Anderen auch Abt Vogler seine erste Bildung erhielt, und Musikdirector des dortigen kirchlichen Musikchors. Leider aber verlor er denselben durch den Tod schon in seinem 4ten Lebensjahre, u. dieses mag vielleicht die Ursache seyn, warum sein außerordentliches natürliches Talent u. seine Liebe zur Musik erst später eine bestimmte Richtung erhielten. Als 12jähriger Knabe ward er in das Erziehungsinstitut für arme Studirende im Juliushospitale zu Würzburg aufgenommen. In

dieser Anstalt, in welcher er seinen ganzen Gymnasial- und philosophischen Cursus absolvirte, erhielt er von einem tüchtigen Lehrer den ersten musikalischen Unterricht, der hinreichte zu einer Basis, auf welcher eigenes Talent und Fleiß später sicher fortbauen konnten. Nach Vollendung seines ersten Studienjahres kam er, auf eine zuvor gehaltene und wohl bestandene Probe, als Accessist in die Fürst-Bischöfliche Hofcapelle, der er dann 1801 als wirkliches Mitglied zugetheilt wurde. Es war dies eine treffliche Schule für seine fernere musikalische Bildung, und er benutzte daher auch mit Sorgfalt und Fleiß Alles, was sich ihm hier als Mittel zu dieser darbot; immer jedoch ohne Nachtheil für seine wissenschaftlichen und literarischen Studien, die, der Rechtswissenschaft beflissen, sein eigentlichster Beruf waren. Und so sind denn auch die Compositionsversuche, die er damals machte, so vielen Beifall sie bei Künstlern und Dilettanten fanden, doch nur als Mußearbeiten, als gleichsam zwecklose Ergüsse eines glücklichen Talentes anzusehen. Indeß bereiteten sie schon damals, nach Innen u. Außen, den Ruf u. das Ansehen vor, in denen jetzt ihr Schöpfer als Gelehrter und Musiker steht. Unter den Studirenden der Universität Würzburg bestand damals ein Harmoniemusik-Verein, dessen Director immer der anerkannt geschickteste Musiker ihrer Comilitonen war. Bei dem ersten Abgange eines solchen fiel die Wahl auf Fröhlich. Auch nachher, als 1804 auf Antrieb des damaligen Curators der Universität dieser Verein zu einem stehenden Bildungsinstitute, der Academie erhoben wurde, ward er zum Vorstande desselben ernannt und als solcher von der Regierung besoldet. Daneben trat er als Privatdocent bei der Section der allgemeinen Wissenschaften ein. Der Wirkungskreis jener musikalischen Anstalt dehnte sich unter seinem Directorate von Jahr zu Jahr immer weiter aus, so daß 1811 unter der Großherzoglichen Regierung, wo, als traurige Folge von der Aufhebung der Klöster und Stifter, die Musik, besonders auf dem platten Lande, so sehr gesunken war, dieselbe zu einer allgemeinen Landesschule umgestaltet wurde, in welcher namentlich die Präparanden des Schullehrer-Seminariums, wie überhaupt ausgezeichnete musikalische Subjecte, ihre Bildung erhalten sollten, und zu dem Behufe auf seinen Vorschlag von Seiten des Staates für jedes einzelne Instrument eigene Lehrer angestellt wurden. Es war dies ein wichtiges Ereigniß für die Cultur der Musik im ganzen Großherzogthume, das F's Namen nie erlöschen lassen wird in der Geschichte unserer Kunst. Die letzte Erweiterung erhielt die Anstalt 1820 durch Beifügung einer eigenen Gesangsschule, die bis dahin noch gefehlt hatte. Die Zahl der Theilnehmenden belief sich bald über 300, und nun sah F. sich nahe dem Ziele seines unermüdeten Strebens. Durch eigene Mittel war er im Stande, die größten Musikwerke unserer gefeiertsten Meister aufzuführen, und dadurch ein Muster aufzustellen für alle öffentlichen Musiken in der weitesten Umgegend. Der Sinn für alles rein Classische, mit welchem er dabei zu Werke ging, bewog sogar den mächtigen Beschützer der Künste, König Ludwig von Baiern, 1828 einer Production der Anstalt beizuwohnen, um die letzten trefflichen Ueberreste der altgriechischen Musik mit einer Besetzung von 150 auserlesenen Singstimmen vortragen zu hören. Um den Einfluß dieser Anstalt auf die gesammte Volkscultur im Gebiete des Schönen durch alle Kirchen und Schulen, nicht nur des Würzburg'schen Kreises allein, sondern des ganzen Königreichs Baiern, zu sichern und der Gesammtbildung die nöthige Einheit zu verschaffen, schrieb F. eine umfassende Musikschule, welche dann gleich nach ihrem Erscheinen in allen größeren Schulen des Würzburg'schen Kreises und noch über diesen hinaus eingeführt wurde. Dieselbe

beschränkt sich nicht blos auf die Lehre der Harmonie, sondern erstreckt sich auch auf die Lehre vom Gesange, den Unterricht auf allen Orchesterinstrumenten, und die Direction jedes Singe- und Instrumental-Chors. So wie F. im musikalischen Bereiche eine ausgedehnte Sphäre der Wirksamkeit zugetheilt ward, erhielt er diese in mancher Beziehung auch in dem mehr wissenschaftlichen, indem er 1811 zum außerordentlichen Professor bei der philosophischen Fakultät, später zum ordentlichen Lehrer der Aesthetik und Pädagogik, und endlich zum Mitgliede des Kreis-Scholarchat's im untern Mainkreise ernannt wurde. Unter den Vorlesungen, welche er in allen diesen Eigenschaften an der Universität Würzburg hält, sind besonders diejenigen über die Kunst des rednerischen Vortrags, und über Encyklopädie und Methodologie der Gymnasialstudien höchst interessant. Ueberraschend ist dabei die ergreifende dialektische Gewandtheit, mit welcher er auch hier den Einfluß der Musik auf Erziehung und schöne Redekunst an's Licht zu ziehen weiß. Von seinen Compositionen, zu deren Abfassung ihm seine Berufsgeschäfte leider nur wenige Zeit lassen, erschienen einige bei Schott, Simrock, und Breitkopf-Härtel; ungleich mehrere aber und größere, darunter Sinfonien, Cantaten, auch eine Oper u. s. w., liegen noch im Manuscripte. Seine Recensionen, die er als vieljähriger Mitarbeiter an der Leipz. allg. musikal. Zeitung und an der Zeitschrift „Cäcilia" lieferte, sind Muster ihrer Art. Zum Beleg dafür heben wir namentlich seine Critiken des Vogler-schen Requiems, der letzten Sinfonie und Messe von Beethoven, und einer Cantate von Neukomm in der letztgenannten Zeitung heraus. Auch an der Ersch- und Gruber'schen Encyklopädie nahm er seit der Zeit ihres Entstehens thätigen Antheil, und viele musikalische Artikel, die er für dieselbe ausarbeitete, sind Zeugen seines großen Reichthums an historischen, so wie an eigentlichen Kunst- und Sach-Kenntnissen. Seine Studien für die hauptsächlichsten und gangbarsten Orchester-Instrumente, welche 1810 bei Simrock in Bonn erschienen, zeigen ihn endlich noch als einen erfahrnen praktischen Musiker, und gehören immer zu den zweckmäßigsten Werken, welche die musikalisch-pädagogische Literatur besitzt. Dr. Sch.

Fromelt, A., einer der fleißigsten Tanzcomponisten unserer Zeit, lebt zu Berlin. Schon gegen 100 Piecen, sämmtlich für Pianoforte, sind von ihm erschienen, und die meisten darunter sind Tänze: Polonaisen, Walzer, Ecossaisen, Cotillons ꝛc.; die wenigsten Compositionen anderer, und diese zwar der leichtesten Gattung: Rondino's, Potpourri's, Amusements ꝛc., leicht, gefällig, für angehende Clavierspieler angenehme, nicht selten lustige Unterhaltungen. Die drei deutschen Lieder, welche wir aus seinem Selbstverlage von ihm kennen, wollen nicht Viel bedeuten. Am gelungensten möchten wohl seine Rondo's über beliebte Themata aus Opern, und so z. B. ein op. 70 „Adagio und Rondo üb. Them. aus der Oper „Jessonda" von Spohr", seyn; wo hier in der Oper die Musikstücke schön sind, da klingen sie auch in Fromelt's Excerpten recht angenehm.

Fronte, s. **Orgelfronte**.

Front-Pfeifen, Gesichts-, Prospect-, Façade-Pfeifen, sind diejenigen Orgelpfeifen, welche so in einer Orgel (in der Façade) stehen, daß sie von dem Inneren der Kirche oder des Zimmers aus, in der eine Orgel steht, gesehen werden können. Damit sie **der Orgel ein schönes Aussehen geben**, werden sie aus reinem engl. Zinn mit aufgeworfenen Labien gearbeitet und hell polirt. Früher setzte man Pfeifen verschiedener Stimmen in die Fronte, jetzt aber, und zwar aus dem wichti-

gen Grunde nur Prinzipale, weil diese **als dominirende Stimmen am stärksten wirken** müssen, was von der Fronte aus mehr geschieht, als wenn sie im Inneren der Orgel stehen. Neuerdings fängt man leider auch an, das Innere der Orgel durch eine Fronte von hölzernen u. versilberten stummen Pfeifen, d. h. mit Holzstücken, die nur, von Außen gesehen, die Form einer Pfeife haben, zu verpalisadiren, ohne den vorerwähnten Vortheil, und ohne zu bedenken, daß versilbertes Holz mit der Zeit fleckig und zuletzt schwarz wird. Solch' Unwesen ist an der Orgel zu Neu-Ruppin zu sehen; auch erhielt die vor einigen Jahren durch Herrn Buchholz neu erbaute und vortreffliche Orgel in der Werder'schen Kirche zu Berlin eine solche Façade, was jeder Sachverständige nur bedauern kann. Die Front-Pfeifen theilt man nach alten Regeln der Kunst in klingende und stumme (über letztere s. den Artikel **Blind**). Alle werden symmetrisch, und zwar entweder in gerade Felder, oder in Thürme geordnet. Den klingenden wird der Wind durch Condukten zugeführt. Am meisten imponirt das Aeußere einer Orgel, wenn die größten Pedal-Prinzipalpfeifen auf den Flügeln stehen, die größten Manual-Principale die Mitte der Façade, und große Lücken zwischen diesen Mittelfeldern nicht große, sondern nur mittelmäßig kleine und stumme Pfeifen ausfüllen. Da die großen Frontpfeifen sehr kostspielig herzustellen sind, so kann man, wo es an Geld zur Aufstellung derselben fehlt, um zu ersparen, 1) sie auch nur von E oder F an in die Fronte stellen, und die von C ꝛc. von Holz verfertigen, auch ohne Nachtheil, ja sogar vortheilhaft für den Baß decken, indem Gedackt-Pfeifen in der Tiefe prompter und deutlicher wie Principal-Pfeifen ansprechen, u. der Unterschied der Töne zwischen Beiden, wenn nur die Töne vom C bis ins Cis ersetzt werden, Niemanden bemerkbar seyn wird. 2) Wird erspart, wenn die Pfeifen, ins Innere der Orgel gestellt, keine aufgeworfenen Labien erhalten; 3) durch möglichste Verminderung ihrer Anzahl, in welchem Falle die Füllungen zwischen ihnen mit Attributen der Musik verziert werden; und 4) durch einen Bleizusatz zur Masse, der aber höchstens nur ein Fünftheil zu vier Fünftheilen engl. Zinn betragen darf, wenn die Fronte an Glanz nicht zu sehr verlieren soll. Im 17ten Jahrhundert vergoldete man die in jedem Hauptfelde stehende größte Pfeife, und benutzte den Aufschnitt, so wie die Labien, dazu, ein Gesicht daraus zu bilden, das seiner Häßlichkeit wegen man anzusehen sich scheute, weshalb solche Pfeifen auch **Monstres** genannt wurden.

Frontispice, **Frontispicium** u. **Fronton**, s. **Principal**.

Frosch, Johann, s. **Literatur**.

Frosch, der Name desjenigen Stückchen Holzes oder Elfenbeins unten an dem Bogen eines Geigen-Instruments, in welchem der Pferdehaar-Bezug desselben befestigt (eingeleimt) ist, und das, je nachdem der Bogen stärker oder weniger gespannt werden soll, vermittelst einer am Ende des Bogens befindlichen Schraube auf und nieder geschoben werden kann. Der Name **Frosch** rührt wahrscheinlich daher, weil an den älteren Violinbogen dieses gewöhnlich auf allerlei Weise verzierte Stückchen Holz in seiner äußeren Form Aehnlichkeit mit einem Frosche hatte. Die Breite desselben richtet sich nach der Länge und Biegung des Bogens, beträgt aber selten mehr als ungefähr einen Zoll. Um den Bogen sicher und fest führen zu können, ist es nothwendig, daß der Frosch möglichst fest in dem Bogenstocke steht, also genau an denselben anschließt und in dem eingeschnittenen Gleise durchaus nicht wackelt. — In der Orgelbauersprache sind **Frosch**, **Frösche** hölzerne keilförmige Klötzchen, die zum Koppeln zweier Manuale dienen.

Ihre Breite ist gleich der der Tasten, ihre Höhe etwa ½" und ihre Länge etwa 1½—2"; sie werden zum Zwecke des Koppelns 1) unter die blinden Tasten des Obermanuales, mit ihrem flach und scharf auslaufenden Theile nach dem Unterclaviere hin über die blinden Tasten des Untermanuales; 2) mit ihrem flach und scharf auslaufenden Theile nach dem Oberclaviere hin geöffnet, und zwar so befestigt, daß, wenn das Obermanual nach dem Spieler hin gezogen wird, sich die Frösche desselben auf die des Untermanuales begeben; und da sie sich über einander biegend sanft berühren, indem sie jetzt den vorher zwischen den Tastaturen befindlichen Raum ausfüllen, so muß, wenn eine Obermanual-Taste angegeben wird, diese die unter ihr liegende Untermanual-Taste mit niederdrücken, welche Koppel Froschkoppel, auch Schiebekoppel, genannt wird. Wenn die Frösche von ihrer Verjüngung an bis etwa auf 1—1½" langen Einschnitt versehen sind, wo sie dann ein gabelartiges Ansehen erhalten, heißen sie Gabeln, oder auch Scheeren-Koppelhölzer. Vergl. auch Durchstecher.

Froschoure, Johann, einer der ältesten Notendrucker, arbeitete als Buchdrucker zu Augsburg von 1496 bis 1501. Unter seinen Notenwerken ist Michael Kiensbeck's „Lilium musicae planae" als sein erstes merkwürdig, welches er mit in Holz geschnittenen, unbeweglichen Noten druckte.

Frovo, Joao Alvares, Capellan und musikal. Bibliothekar Königs Johann IV. von Portugal, geb. zu Lissabon 1608 u. gest. 1671, schrieb mehrere theoretische musikalische Werke, welche noch jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt werden. Gedruckt ist davon nur eines: „Discussos sopre a perfelçaon do Diathessaron etc." (Lissabon 1662. 4.). Als Componist hinterließ er viele Hymnen, Messen, Lamentationen, Psalmen, Responsorien u. s. w., von welchen allen aber unserer Zeit Nichts oder doch nur sehr Wenig aufbehalten worden zu seyn scheint.

Frühwald, Joseph, geboren am 19ten Januar 1783 im Pfarrbezirk der niederösterreichischen Stiftsherrschaft Göttweih; erhielt den ersten Musikunterricht in genannter Benedictiner-Abtei, und wurde im 10ten Jahre als Sängerknabe angenommen. 1798 kam er nach Wien, fand später eine Unterkunft am Leopoldstädter Theater, und wirkte häufig mit dem besten Erfolge auf Kirchenchören mit. Von Salieri empfohlen, der seine Stimme einen wahren, gesunden Tenor nannte, erhielt er 1807 einen Platz bei der K. K. Hofoper, und wurde höchst brauchbar in zweiten und dritten Rollenfächern verwendet. Seit dem Jahre 1817 steht er als Gesangslehrer und Professor des Elementar-Unterrichts am vaterländischen Musik-Conservatorium; 1820 decretmäßig dem Archivar und Singmeister der Hofsängerknaben, Philipp Körner, adjungirt, bekleidet er nunmehr, nach dessen Tode, die Gesangslehrer-Stelle in der K. K. Hofcapelle, woselbst er auch die Funktionen des ersten Choralisten versieht. 18.

F-Schlüssel, ein Zeichen (Schlüssel), das der Note des kleinen f ihren Platz auf der vierten Linie anweist

oder kleine f.

für alle tiefen Stimmen gebräuchlich (daher der Name Baß-Schlüssel), als: den Baß in Gesang-, Clavier-, Orgel- und Harfensachen, den Contrabaß, das Violoncell (mit Ausnahme der hohen Tonlagen), die Fagotte.

(ebenso), Contrafagotte, Serpents ꝛc., die Baßposaune u. s. w. Ehedem wurde er auch für hohe Baßstimmen auf die dritte, und für sehr tiefe auf die fünfte Linie gestellt. Vergl. den Art. Bariton. ABM.

Fuchs, Alois, Concepts-Adjunkt bei dem K. K. Hof-Kriegsrath in Wien, geboren den 23sten Juni 1799 zu Raase in österreichisch Schlesien; wurde von seinem Vater, dortigem Schulmeister, im Singen unterrichtet, erlernte auch das Clavierspiel, und machte solche erfreuliche Fortschritte, daß er bald Alles vom Blatte zu lesen und zu treffen im Stande war. Mit einer sehr schönen Sopranstimme von der gütigen Mutter Natur beschenkt, und im Besitze der nothwendigsten Vorbegriffe der Generalbaß-Lehre fand er mit 11 Jahren eine freundliche Aufnahme als Sängerknabe im Minoritenkloster zu Troppau, machte dort den ganzen sechsjährigen Curs der Humaniora durch, übte fleißig die Orgel, mit welcher er sich schon im Elternhause befreundet hatte, und studirte ohne alle Anleitung, blos durch eigene Verwendung, das Violoncell. 1816 ging er nach Wien, um die philosophischen und juridischen Wissenschaften zu studiren; gewann, bei gänzlicher Mittelosigkeit auf Selbsthülfe beschränkt, durch Lectioniren seine Subsistenz; erweiterte in belehrendem Umgange mit den vorzüglichsten, fremden und einheimischen Tonkünstlern die bereits erworbenen Kenntnisse; brachte es im Clavier- und Violoncellspiele immer mehr und mehr zur größeren Vollkommenheit, und war in dieser Hinsicht, so wie seiner zuvorkommenden Gefälligkeit wegen, bei allen Kunst-Productionen, und in allen distinguirten Privat-Cirkeln ein stets willkommener Gast. Nach dem im Jahre 1823 erfolgten Eintritte in die K. K. Staatsdienste mußten natürlicherweise diese musikalischen Gesellschafts-Erheiterungen bedeutend modificirt, ja das öffentliche Mitwirken gänzlich eingestellt werden. Von diesem Zeitabschnitte an widmete F. seine spärlichen Mußestunden mit reger Vorliebe dem Studium der Musikgeschichte. Als er durch die fleißig sorgfältigste Lectüre des biographischen Theiles die Mehrzahl aller berühmten Kunstpriester kennen gelernt hatte, reifte in ihm der höchst verdienstliche Entschluß, eine „Universal-Collection eigenhändiger Notenschriften der classischen Tonsetzer aller Zeiten und Länder" anzulegen. Dieses bereits mit gesegnetem Erfolge verwirklichte Unternehmen, wovon in solchem Umfange vorher Aehnliches weder existirte noch derzeit besteht, eignet den Compilator, daß sein ehrenwerther Name in der Kunstwelt, und somit auch hier, genannt, gebührend gewürdigt, und im Andenken später Nachkommen fortgepflanzt werde. Seine seit 15 Jahren durch unsägliche Mühe und ausgebreitete Connexionen im In- und Auslande acquirirte „Autographen-Sammlung" enthält gegenwärtig schon 650 Nummern, worunter, nach den Nationen classificirt, die eigenhändigen Notenschriften von 25 französischen, 28 englischen, 176 italienischen und 457 deutschen Componisten sich vorfinden. Der größte Theil besteht aus ganzen, schon an und für sich wahrhaft schätzbaren und seltenen Stücken, vollstimmigen Partituren und dergleichen; nur von sehr wenigen Autoren sind blos fragmentarische Skizzen vorhanden. Daß übrigens F. vermöge seiner musikalischen Kenntnisse, geläuterten Umsicht und strengen Critik zur Begründung und Vermehrung einer Sammlung solcher Kunstschätze vorzugsweise geeignet, ja berufen ist, darüber giebt ihm ein in diesem Fache durchaus competenter Richter, der als musikalischer Critiker und Schriftsteller hochgeachtete Hofrath Kiesewetter in Wien, das vollgültigste Zeugniß in der Leipz. allg. musik. Zeitung, Jahrgang 1832 Nr. 45. Rechnet man nun noch hinzu, daß weder namhafte Summen darangewendet, noch kostspielige Reisen unternommen werden konnten; daß Alles zu mäßigen

Preisen erkauft, theils durch Tausch, theils durch Schenkungen und Gegengefälligkeiten gewonnen werden mußte, so grenzt es fast an's Unglaubliche, wie Viel bereits während eines Decenniums zu Stande gebracht wurde. Nicht minder preiswürdig ist die bei der Aufstellung eingeführte Ordnung. Die aufbewahrten Originalien sollen nämlich der Gegenwart und Zukunft eben so wohl die authentischen Schriftzüge eines verehrten Meisters kennbar machen, als auch in zweifelhaften Fällen über die Echtheit eines Manuscriptes entscheiden, wodurch eigentlich diese Collection einen wahrhaft kunsthistorischen Werth erhält. Fast gleichzeitig und zusammenhängend mit jener, entstand auch eine „Portrait-Sammlung" von Componisten, Sängern und Sängerinnen, Instrumental-Virtuosen, Dilettanten und Schriftstellern, ebenfalls schon in der Anzahl gegen fünfthalb Hundert hinaufreichend, worunter oft 6 bis 10 Bildnisse desselben Individuums, nur aus verschiedenen Lebensperioden, und somit interessanter noch durch parallelisirende Vergleichungen; auch manche Seltenheiten, z. B. antike Blätter aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte, mehrere kostbare englische und französische Kupferstiche, Handzeichnungen u. dergl. Die nähere Besichtigung beider Collectionen steht mit humaner Bereitwilligkeit jedem Kunstfreunde zum belehrenden Vergnügen offen, und Mancher, der da von dem Wahne befangen ist, daß unsere heutige Musik erst von Bach, Händel, Gluck u. A. erfunden worden sey, kann sich durch die intimere Befreundung mit dem inhaltreichen Nachlaß unserer großen Altvordern eines Besseren überzeugen, und die klarste Ansicht gewinnen von Dem, was war und was ist. Endlich zeichnet sich unter einer bedeutenden Anzahl praktischer Musikwerke, vorzüglich des 18ten Jahrhunderts, größtentheils in Partituren, auch noch insbesondere eine beinahe vollständige Sammlung aller Mozart'schen Compositionen in der ursprünglichen Gestalt, mit Beseitigung jeder Art von Arrangements, aus, und der Eigenthümer ist unablässig bemüht, seine Schatzkammer nach Möglichkeit ferner zu completiren. Möchten doch manche Liebhaber, welche vielleicht Einzelnes, Zerstreutes, für sie Nutzloses besitzen, sich bewogen fühlen, einen so löblichen Zweck mitfördern zu helfen, und willig ihr Scherflein beitragen, um solche isolirte und doch so kostbare Reliquien der Vergessenheit zu entziehen! 18.

Fuchs, Peter, Violinvirtuos, hielt sich um 1768 zu Prag auf, ging dann nach Ungarn, und kam endlich 1774 nach Wien als erster Violinist in die Kaiserl. Hofcapelle, wo er auch bis an seinen Tod (1804) verweilte, viele treffliche Schüler zog, und auch mehrere Compositionen für die Violine herausgab, die zu den besseren gehören, welche wir aus der Zeit dieses Künstlers besitzen. Sie bestehen zum größten Theile in Variationen und Sonaten, dann in einigen Duo's und in einem Concerte (Es-Dur), welche theils bei André in Offenbach, theils bei den verschiedenen Musikverlegern Wiens gedruckt wurden.

Fuchs, G. Fr., Professor am Conservatorium zu Paris, von Geburt ein Deutscher, und schon seit 1792 einer der fruchtbarsten Instrumental-Componisten. Für Militärmusik schrieb er seit dieser Zeit nicht weniger als 8 größere Werke, ungerechnet die vielen arrangirten Opern-Ouverturen und Opern-Arien, die er in zahlreichen Lieferungen herausgab; dann 1 Concert für Clarinette (in B); 1 anderes für Flöte; 9 Quartette für Clar., Viol., Alt und Baß; 6 dergl. für 2 conc. Hörner, Clar., Fag., und Baß; 1 Sextett für Horn, Clar., Fag., Viol., Alt und Baß; 3 Trio's für Flöte, Clar. und Fag.; 3 dergl. für 2 Viol. und Violoncell (Haydn dedicirt); 3 dergl. für Horn, Clar. und Fag., und endlich eine große Zahl, mehr als 50, Duette für die verschiedensten Instrumente. Alle zeigen, daß

er das Instrument, für welches er schrieb, genau verstand und überall zweckmäßig und mit Vortheil zu behandeln wußte; doch fehlen ihnen zum größten Theile die Eigenschaften, die eine Composition zur eigentlichen musikalischen Dichtung erheben. Sie sind, wie es scheint, für den Liebhaber berechnet, und diesem mögen sie denn auch hinreichende Unterhaltung gewähren. Ueber die näheren Lebensumstände dieses Fuchs sind uns keine solch' bestimmte Nachrichten zugekommen, daß wir sie hier zur Mittheilung geeignet halten könnten.

Fuetsch, Joachim Joseph, Cammermusikus und Violoncellist in der Capelle zu Salzburg, geb. daselbst am 12ten August 1766, lernte zuerst bei dem dasigen Stadtpfarr-Chorregenten, Jacob Freistädtler, die Anfangsgründe zum Gesange, und wurde darauf 1775 als Singknabe in das Capellhaus aufgenommen, wo er 8 Jahre verweilte. Während dieser Zeit unterrichtete ihn der Hof-Violinist Joseph Hafeneder im Violinspiele, welchem Lehrer dann Leopold Mozart, als Violinmeister bei dem Capellhause, folgte. Endlich verlor er seine schöne Altstimme u. mit ihr 1784 auch seine Stelle im Capellhause. Hierauf wählte er das Violoncell zu seinem Hauptinstrumente, bildete sich jedoch nur vermittelst seiner bereits erlangten Fertigkeit im Violinspiele, ohne allen besonderen Unterricht, zu einem achtungswerthen Virtuosen auf demselben. Nach dem Tode des Hof-Violoncellisten, Anton Ferrari, erhielt er dessen Stelle, mußte sich jedoch zuvor noch unter der Leitung des Luigi Zardonati, welchen der Erzbischof Hieronymus eigens zu dem Behufe von Verona hatte kommen lassen, und auf ein Jahr in seine Dienste nahm, weiter in seinem Spiele ausbilden. Den Generalbaß studirte er beim Capellmeister Abbate Luigi Gatti, und die Kenntnisse, welche er darin erlangte, waren so gründlich, daß alle die Compositionen: Concerte, Solo's, Exercitien u. s. w., welche er für sein Instrument schrieb, und unter welchen besonders die Sonaten für Violoncell und Baß hier genannt zu werden verdienen, durch eine seltene Correctheit sich vor vielen anderen auszeichnen. Auch rühmt man von ihm die viermännerstimmigen Gesänge, welche er unter der Leitung des Michael Haydn setzte. Uns ist keiner davon bekannt. —i—

Fuga contraria oder inaequalis motus — veraltete Benennung für solche Fugen, in denen das Thema immerfort oder meistens in der Verkehrung (s. d. A.) beantwortet wurde, im Gegensatze zu fuga recta oder aequalis motus, wo die Antwort in gleicher Richtung der Tonfolge, wie das Thema selbst, erfolgte. Der Kürze wegen beziehen wir uns auf das zweite Beispiel im Artikel Fuge mit drei rc. Subjecten. Die ganze erste Durchführung lang werden beide Themata in der Verkehrung beantwortet. Der Baß hebt das erste an, der Tenor zeigt es in der Verkehrung, der Discant nimmt es in ursprünglicher Richtung (aequali motu), der Alt wieder in verkehrter (contrario oder inaequali), und so tritt das Thema im Tenor nochmals in ordentlicher, im Baß in verkehrter Richtung auf. Das zweite Thema erscheint eben so im Baß, Discant und Tenor in rechter, im Tenor und Alt in verkehrter Richtung, — und so wird es mit beiden Thematen den größeren Theil der Fuge hindurch gehalten. Man könnte dieselbe daher, abgesehen vom dritten Thema, ebenfalls eine fuga contraria oder (mit einem anderen veralteten Kunstausdrucke) eine Gegenfuge nennen, wenn nicht die ganze Eintheilung und Unterscheidung sehr nutzlos und daher entbehrlich wäre. Denn die Verkehrung des Fugenthemas (vergl. d. Art. Fuge und Verkehrung) hat zwar einen richtigen und künstlerisch wahren Sinn: sie ist ein oft mächtiges

Mittel, den Hauptgedanken der Fuge von allen Seiten zu fassen, zu ergründen, durch sein Widerspiel, durch sein Gegentheil noch vollkommener zu erklären. Hiezu ist sie aber offenbar eines von den äußersten, fernsten Mitteln, und man würde gegen den Sinn und Zweck der Fuge handeln, wollte man ohne besondere tiefere Gründe die Verkehrung der Antwort zur herrschenden Form einer Fuge erheben. Die große Mehrzahl der Gegenfugen möchte also nicht mit Unrecht als eine den Zweck der Kunstform verfehlende Künstelei zu bezeichnen seyn, und die wenigen einzelnen Fugen, in denen sich die Form der Verkehrung aus besonderen Gründen häufiger (nie wohl ausschließlich) geltend macht, kann keine ausdrückliche Classificirung rechtfertigen. Welches aber die besonderen Gründe seyn können, welche die Form der Verkehrung und ihre häufigere Anwendung rechtfertigen, ist aus dem Art. Verkehrung zu sehen. Bei Bach (im angeführten Falle) tritt diese Form ganz naturgemäß und einfach aus der Natur der Aufgabe heraus, wie in seinen Kunstwerken immer. Geht man auf den ursprünglichen Text dieses sogenannten Kyrie („Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sey") zurück, dem der lehrende, würdevolle Sinn des Themas entspricht, so erkennt man in Wort und Melodie, daß er nur mit dem Baß, und nur wie es dasteht, anfangen konnte. Hier mußte sich nun — nicht etwa der Alt in seiner tieferen, matteren Tonlage, sondern der feurig gläubige Tenor anschließen. Der aber würde in ordentlicher Richtung der Antwort in die höchsten leidenschaftlichen Töne gerathen seyn; er ergreift daher die Verkehrung und verleiht damit dem Worte einen neuen, tiefen Sinn. Nun bedarf es wieder des ordentlichen Thema's, und zwar in gesteigertem Tone nach dem warmen Tenor. Das kann also nur der helle Sopran nehmen, der es muthig in die Höhe führt. Hiermit ist zugleich die Modulation lange genug im Haupttone fest begründet, dann in die Dominante wahrhaft erhoben worden, und hat sich zuletzt nach deren Parallele (H-Moll) geneigt. Da aber tritt der weise aufgesparte Alt (in der Verkehrung) feierlich ein und lenkt auf den Hauptton (h—d—g statt h—d—fis) und dessen Unterdominante zurück. Auf dem Haupttone erscheinen nun nochmals Tenor und Baß, letzterer in der Verkehrung der Unterdominante zugewendet; so sehen wir das Thema von beiden Seiten tief sinnig erfaßt, in reicher Fülle durchgeführt, erhoben, wieder zu feierlicher Ruhe geleitet, und Bach hat sich und uns vorbereitet, sicher zu jenem dritten Thema fortzugehen und es zuletzt mit den anderen zu verschmelzen.

Fuga mixta heißt bei den älteren Tonlehrern die Fuge, in welcher alle, oder doch mehrere Arten der Beantwortung: die Antwort in verschiedenen Intervallen, in Verkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung, Rückbewegung, Taktverrückung u. s. w., angewendet sind. Vergl. alle die mit **Fuga** angezeichneten Artikel.

Fuga per arsin et thesin — veraltete Classification für solche Fugen, deren Thema wechselnd im Auftakt und Niederschlag beginnt. Die Taktverrückung des Fugenthema's (s. d.) kann künstlerisch berechtigt und wirksam seyn; es wäre aber ein unkünstlerisches Mißverstehen, und würde den Sinn des Thema's verzerren und verdunkeln, wollte man diese einzelne Form zur Norm ganzer Fugen erheben. In den Werken unserer Meister findet sich schwerlich ein Fall der Art vor.

Fuga per augmentationem, Fuga per diminutionem — Fugen, in denen das Thema durchgängig (oder meist) in der Vergrößerung oder Verkleinerung beantwortet wird. So wich-

tig und kunstsinnig beide Formen am rechten Orte (vergl. die betr. Art.) sind, so selten dürften sie doch ohne Verfehlung des Kunstzwecks als Norm einer ganzen Fuge erscheinen. Nur ein entschieden künstlerisches Beispiel ist von Händel bei dem Art. Doppelfuge zu erwähnen gewesen, in dem fortwährend das Thema mit seiner Vergrößerung gegen einander gestellt wurde. Selbst bei dieser Composition war für die erwählte Form keine innere Nothwendigkeit vorhanden, sondern man kann in ihr nur ein sinnreiches künstlerisches Spiel erblicken mit dem feurig bewegten und dann wieder feierlicher verlangsamten Thema, — ein Spiel übrigens, das einer künstlerischen Wirkungskraft keineswegs entbehrt. Mögen sich aber auch einige noch ähnliche Bildungen irgendwo hervorthun, so werden sie doch so einzeln stehen, und sind in künstlerischem Sinne der Fuge so wenig begründet, daß es unnöthig scheint, für sie eine besondere Classe zu stiften, wie ältere Tonlehrer nach dem subdividirenden Sinne ihrer Zeit gethan.

Fuga per imitationem interruptam — veraltete Classification für Fugen, in denen die Antwort durch Pausen unterbrochen ist, z. B.

Man sieht, daß das Thema (g, a, c, h, a, g) in der Antwort hinter jedem Tone von einer gleich langen Pause unterbrochen wird, daß es in der Vergrößerung erscheint, aber mit abgekürzter und durch Pausen wieder ergänzter Geltung jedes einzelnen Tones. Diese Ansicht läßt uns wahrnehmen, wo die sogenannte unterbrochene Beantwortung in der Fuge künstlerisch bedeutsam und berechtigt seyn kann: einmal als bloße Vortragsart der Vergrößerung, wenn deren Töne, statt breite und volle Massen zu machen, einzeln scharf accentuirt werden sollen; dann wenn das Thema, etwa gegen Ende der Fuge, ermatten, stocken, gleichsam ersterben soll, — eine Wendung, die wohl denkbar ist, obgleich eigentlich das Entgegengesetzte, eine Steigerung bis an das Ende, dem Wesen der Fuge entsprechender scheint. Gewiß aber können beide (und ähnliche, sich vielleicht noch findende) Weisen, das Thema darzustellen, nur in wenig einzelnen Fällen künstlerisch berechtigt seyn, und schwerlich möchte je ein ganzer Fugenbau von einem Künstler auf sie gegründet werden. Daher gilt uns die von älteren Tonlehrern gestiftete Classe mit Recht für unhaltsam. ABM.

Fugara, Fogara, Vogara. Die beiden letzten Benennungen sind Verstümmelungen der ersten. Von dieser herrlichen Manualstimme sagt Koch in seinem Lexicon, daß sie eine veraltete Flötenstimme sey. Wenn etwas Vorzügliches veralten kann, so hat Koch recht, da man diese höchst zarte, so sehr liebliche und brauchbare Stimme nur in wenigen Orgeln antrifft; allein nicht ihr Alter trägt diese Schuld, sondern die Disponenten, die sie nicht vorschlagen, weil sie bestimmt nur von Wenigen gekannt ist, so wie gewiß der größte Theil der Orgelbauer, die sie nicht gern arbeiten, weil sich die Pfeifen derselben, ihrer sehr engen Mensur wegen, nur mit vieler Mühe gut intoniren lassen. Diese offene Labialstimme (sie steht zu 4′ in der St. Nicolai-Kirchenorgel zu Spandau) gehört ihres zarten Tones wegen stets in ein zweites Clavier, oder, wenn ein drittes vorhanden ist, in dieses. Ihre Pfeifen werden von Metall, besser aber von englischem Zinn

verfertigt; dieselben erhalten eine noch um ein Weniges engere Mensur und um ein Weniges engeren Aufschnitt als Viola da Gamba, mit welcher Stimme ihr sanftschneidender Ton die meiste Aehnlichkeit hat. Zu 8′ eignet sie sich am besten zu einem langsamen, zu 4′ aber zu einem schnellen Vortrage. Verbunden mit einem eng mensurirten Gedacte oder mit der Rohrflöte ist ihr Effekt überraschend schön.

Fuga recta oder aequalis motus, s. **Fuga contraria**.

Fuga reditta nannte man ehedem solche Fugen, in denen das Thema in der Mitte oder am Ende zwischen allen oder einigen Stimmen canonisch durchgeführt wurde.

Fuga retrograda und **Fuga retrograda per motum contrarium**. Erstere wär' eine Fuge, in der das Thema krebsgängig (imitatione retrograda oder cancrizante), nämlich von der letzten zur ersten Note hin beantwortet würde, z. B. dieses Thema (vergl. d. Art. **Gefährte**) in nebenstehender Weise:

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Wenn mit dieser rück- oder krebsgängigen Bewegung noch die **Verkehrung** verbunden wird, so wäre die Antwort eine retrograda per motum contrarium; z. B. hier:

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Beide Arten der Beantwortung, besonders die letztere, erscheinen aber als ein eher witziges, denn musikalisches Spiel — und, in der That, der Witz ist auch nicht weit her. Sollte nun vollends eine ganze Fuge durchgängig oder größtentheils auf dieses Gesetz der Beantwortung gebaut werden, so dürfte man sie wohl unbedenklich zu den unkünstlerischen Spielereien rechnen, denen unsere Zeit trotz mancher Verirrung und Schwäche entwachsen, die wahre Kunst aber stets fremd geblieben ist. Daher ist die Stiftung einer besondern Classe solcher Fugen vollends überflüssig, und muß mit viel ähnlichen Spezialisirungen der alten Theorie endlich begraben werden.

Fugato, ein in Fugenform gearbeiteter, jedoch nicht in der Strenge und Vollständigkeit dieser Form, und namentlich nicht als selbstständiges Ganze, meist nur als Theil eines größern Ganzen, ausgeführter Satz. Beethoven hat dergleichen Fugato's besonders in den Andante's seiner Sinfonien als Mittelsatz gern angebracht, z. B. im Trauermarsch seiner Sinfonia eroica und anderwärts. Auch in Quartetten, Sonaten 2c. sind Fugato's häufig zu finden.

Fuge. Die Form der Fuge ist eine der tiefsinnigsten und wichtigsten, zugleich für den Kunstjünger eine der bildendsten von allen Kunstformen. Sie ist ferner eine von den am meisten mißverstandenen und bei zahlreichen Kunstfreunden und Kunstjüngern verkannten, ja verketzerten. Häufig genug hört man sie für ein bloßes Machwerk des Verstandes ausgeben, das, ohne künstlerischen Gehalt, den Geist nur der Kunst entfremde; und

freilich ist nicht zu leugnen, daß sie oft genug von bloßen Technikern, oder auch von wahren Künstlern, die nur in ihr nicht einheimisch geworden, denen ihre Idee nicht aufgegangen, ihre Führung nicht geläufig worden ist, so verstanden und angewendet wird. Gründe genug, ihr Wesen überall hell und scharf an das Licht zu stellen, und den Kunstjüngern ihre Uebung dringend zu empfehlen; letztern muß alles Ernstes gesagt werden, daß ohne diese Uebung auch das glücklichste Talent nicht hoffen darf, zur Meisterschaft in der Musik zu gelangen, welche Bahn es sich auch unter den verschiedenen Kunstrichtungen erwähle. — Der Name leitet sich von dem lat. fuga ab — die Flucht; er bezeichnet uns (wie wir etwa eine dahinziehende Schaar von Vögeln eine Flucht nennen) eine Flucht belebt und gedrängt miteinander dahinziehender Stimmen. Noch bezeichnender ist der mittelaltrige Begriff von fuga — Jagd, also eine Jagd von Stimmen. Damals hießen die Canons fuga, und was wir Fuge nennen, wurde ad fugam genannt. Erinnern wir noch, daß die Fuge zunächst für Chorgesang erwuchs, so werden wir noch sicherer im Stande seyn, jede Stimme in der Fuge uns als eine bestimmte Person (oder als eine einmüthige Classe von Personen) vorzustellen. — In der Fuge vereinigen sich also so viel Personen, als sie Stimmen zählt, zu einem Ganzen. Sie alle sind von Einem Gedanken ergriffen, der sich einer nach der andern bemächtigt. Eine von ihnen spricht diesen Gedanken zuerst und allein aus. Eine zweite fühlt sich angeregt, ihr zu folgen und den Gedanken, den Satz der ersten zu wiederholen, während diese ihre Aeußerung fortsetzt, und so der Aeußerung der zweiten Stimme entgegentritt mit einem Gegensatze. Sind ihrer mehr Stimmen, z. B. vier vorhanden, so wird nun die dritte den Satz ergreifen, die beiden Andern werden mit einem Gegensatze dazu (oder gegenüber) treten, — und da wäre nichts natürlicher und einheitsvoller, als daß die zweite Stimme gegen die dritte denselben Gegensatz aufstellte, den die erste vortrug, als der Satz in der zweiten erschien. Endlich wird die letzte Stimme den Satz ergreifen und die vorigen drei Stimmen (oder nach den Umständen nur zwei von ihnen) werden sich zum Gegensatze vereinigen. So hat nun Ein Gedanke, den wir den Satz, das Subjekt, das Thema (s. Fugenthema) nennen, eine Stimme nach der andern ergriffen und den ganzen Verein der Stimmen durchdrungen. Während aber eine nach der andern ihn aussprach, blieben die vorangegangenen nicht antheillos, sondern hatten dem Hauptgedanken ihre Gegenäußerung, den Gegensatz zuzugesellen. — Dies ist im flüchtigsten Umrisse der Gedanke der Fuge. Sie erscheint als ein Dialog von zwei oder mehr Stimmen, deren jede in vollkommener Selbstständigkeit und Persönlichkeit auftritt, alle auf das Innigste verbunden — nicht durch bloße äußere Form, oder dadurch, daß sich einer der Stimmen die andern als bloße Begleitung und Nebensache unterordnen und anschmiegen, sondern durch den geistigen Inhalt, durch den einen Gedanken, der sich ihrer aller bemächtigt hat, der eine nach der andern als Hauptperson auftreten läßt, bis eine andere diese Stelle einnimmt. Ist das Thema alle an der Fuge theilnehmenden Stimmen durchgegangen, so ist eine Durchführung*) vollendet. Der Idee der Fuge ist, streng genommen, damit Genüge geleistet, und es kann hier geschlossen werden. So hat Seb. Bach einen der größten Sätze, die je geschrieben worden, den Chor „Laß ihn kreu=

*) Bei diesem und jedem folgenden Kunstausdrucke wird auf die betreffenden Artikel Bezug genommen.

zigen" in der Matthäischen Passion, in Fugenform mit einer einzigen Durchführung geschlossen. — Allein bald bemerken wir, daß diese Form mannigfacher Veränderungen fähig ist; aus dieser innern Mannigfaltigkeit geht die Möglichkeit hervor, die Fuge weiter auszuführen. Hierüber orientiren wir uns in folgenden Sätzen. — 1) Oben haben wir die Reihenfolge der Stimmen unbestimmt gelassen. Sie hätten sich, nehmen wir an, in dieser Ordnung gefolgt: Baß, Tenor, Alt, Sopran; dabei würde das Thema stets in der Oberstimme erschienen seyn. Aber es sind augenscheinlich andere und mehrere Arten der Anordnung (in der Kunstsprache: des Wiederschlags) möglich, und dann erscheint das Thema bald in Mittel-, bald in der Unterstimme, unter einigen oder alle den Stimmen, welche den Gegensatz bilden. Dies giebt offenbar demselben Gedanken ganz neue Verhältnisse. Mit Hülfe abwechselnder Anordnung der Wiederschläge werden wir also mehrere Durchführungen zu einer Fuge verbinden können, die bei aller Einheit des Gedankens keineswegs bloße Wiederholungen sind. 2) Hierzu gesellt sich ohne Weiteres die Möglichkeit, einige dieser Durchführungen durch alle Stimmen, andere nur durch einen Theil derselben gehen, — vollständige und unvollständige Durchführungen mit einander wechseln zu lassen. 3) Sobald wir mehrere Durchführungen mit einander zu einem Ganzen verbinden, werden wir, wie bei jedem größern Tonstücke, uns veranlaßt sehen, Wechsel in die Modulation zu bringen, den verschiedenen Abschnitten oder Durchführungen verschiedene Tonarten zum Sitze anzuweisen. Daß hier, wie in jeder Kunstform, eine gewisse Ordnung in der Wahl und Verknüpfung der Tonarten zum Grunde liegen müsse, ist klar. 4) Es wird weder möglich noch wünschenswerth seyn, unaufhörlich das Thema in irgend einer Stimme walten zu lassen; auch einzelne Abschnitte desselben oder des Gegensatzes wollen näher erörtert seyn. So entstehen zwischen den einzelnen Durchführungen Zwischensätze, in denen nicht das Thema erscheint, sondern entweder nur einzelne Motive desselben figurirt oder canonisch behandelt werden, oder der Gegensatz für sich allein weiter geht, vielleicht auch ein neuer Nebengedanke, der mit dem Thema in entfernter oder gar keiner Beziehung steht, erscheint. Durch diese Zwischensätze wird noch größerer Wechsel in das Ganze, bestimmtere Abgränzung zwischen die Durchführungen gebracht; sie dienen, einzelne Abschnitte oder das Ende der Fuge in gehöriger Fülle abzurunden; sie sind der Ort, wo die Mehrzahl der Uebergänge gemacht oder vorbereitet wird, — denn nicht immer kann dies dem Thema gegenüber geschehen, und öfter läßt man in der Regel das Thema in einer schon bestimmten oder doch schon eingeleiteten Tonart fest und sicher auftreten, obwohl eine zu dem Thema selbst, während seines Auftritts erscheinende, sogar dasselbe in einzelnen Punkten ändernde Ausweichung oft von der größten Wirkung seyn kann. — Innerhalb der Durchführungen werden wir ebenfalls zu mannigfachem Wechsel Anlaß finden. Es wird uns 5) monoton und bedeutungslos erscheinen, das Thema in allen vier Stimmen auf denselben Tonstufen auftreten zu lassen, die Modulation würde dabei erstarren. Wenn es also in der ersten Stimme auf der Grundlage der Tonika erschienen ist, so soll die zweite Stimme es in einem andern Tonkreise aufführen. Dies geschieht regelmäßig in dem nächst verwandten Tonkreise, auf der Dominante. Das Thema wird also versetzt, muß sogar bisweilen verändert werden um der Versetzung willen, und wir unterscheiden nun das Original von der Versetzung durch die Namen Führer und Gefährte. Die dritte Stimme wird wieder den Führer, die vierte den Gefährten, das versetzte und viel-

leicht abgeänderte Thema, vortragen. Oft wird aber die Versetzung des Thema's auf die Dominante eine wirkliche Ausweichung in dieselbe nach sich ziehen, die es unthunlich macht, sogleich die dritte Stimme mit dem Thema im Hauptttone auftreten zu lassen. In diesem Falle, oder auch willkührlich zur Unterscheidung der Sätze, wird auch hier ein Zwischensatz eintreten, ausgeführt von den zwei bisher erschienenen Stimmen. — Daß aber die dritte Stimme nicht wieder in eine neue Tonreihe oder Tonart tritt, sondern in den Hauptton zurückkehrt, ist offenbar überall rathsam, wo der Hauptton festgehalten und Unstätheit in der Modulation vermieden werden soll. 6) Nicht immer wird es unter diesen Versetzungen des Thema's zusagend seyn, den Gegensatz durch alle Stimmen festzuhalten; noch weniger wird man dies in allen Durchführungen der Fuge mögen, man wird, besonders späterhin, mancherlei Anderes dem Thema entgegen zu stellen haben: neue Gegensätze, die sich aus dem Vorhergehenden entwickeln, Motive des Thema's, — sogar das Thema selbst. 7) Bisher ist nämlich der Zeitpunkt unbestimmt geblieben, in welchem eine Stimme nach der andern mit dem Thema einträte. Man mußte annehmen, daß das Thema in der folgenden Stimme *nicht eher* erschiene, als bis es in der vorangehenden geschlossen sey, daß es bisweilen auch *noch später* einträte, nämlich nach einem Zwischensatze. Denken wir uns aber nun die fugirenden Stimmen (Personen) von erregterem Antheil an dem Hauptgedanken ergriffen, so werden sie den Eintritt des Thema's gleichsam *übereilen*, sie werden mit dem Thema eintreten, *ehe* die vorhergehende Stimme das Thema beendigt hat, die Durchführung wird zu einer *Engführung* werden; — und da der Eintritt der zweiten Stimme, während die erste noch mit dem Thema beschäftigt ist, möglicherweise bald früher, bald später erfolgen kann, so kann es auch *mehrere Grade* der Engführung, des Hervor- und Ineinanderdrängens der Stimmen mit dem Thema, geben. So wird also das Thema in der einen Stimme von seiner Nachahmung in den andern begleitet, alle Stimmen werden fast gleichzeitig von dem Hauptgedanken erfüllt seyn, werden sich wetteifernd mit ihm geltend machen, sich gleichsam in die Rede fallen, und so ihren Dialog in erhöhter Lebendigkeit fortführen. Oder es werden sich ihrer zwei zusammenthun, um das Thema in irgend einer Weise gleichzeitig ertönen zu lassen, z. B. in Terzen, oder Sexten, oder auf noch andere Art. 8) Nach so viel Ergebnissen um das Thema herum begeben wir uns in dasselbe hinein, um auch hier Grund und Möglichkeit zu mancherlei Veränderungen aufzufinden. — Beiläufig ist schon der Versetzung und Abänderung des Thema's erwähnt, wo es als Gefährte in einer Nebentonreihe auftreten soll. Aehnliche kleine Abänderungen werden wir zu willkührlichen Zwecken, z. B. zu Gunsten einer bestimmten Modulation, vornehmen, besonders wenn das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt oft genug erschienen ist, um nicht mehr mißkannt zu werden; zuletzt werden wir vielleicht irgend einen seiner Züge vergrößern oder verstärken, eins seiner Glieder verdoppeln und stärken u. s. w. — Zu Gunsten einer bequemern, oder dringendern, oder gewichtigern Einführung werden wir seinen Anfangs- und seinen Schlußton verlängern oder verkürzen. Zu Gunsten späterer Durch-, besonders Engführungen werden wir sogar statt des Thema's nur einen Theil desselben aufführen, etwa den Schluß weglassen oder ganz verändern. — Zu Gunsten der Modulation werden wir es aus einer Tongattung in die andere, aus Dur in Moll und umgekehrt übertragen. — Um es, besonders späterhin, gewichtiger erscheinen zu lassen, werden wir es in der *Vergrößerung* aufführen, jeder seiner Töne wird doppelte

Geltung bekommen; soll es flüchtiger, lebhafter vorübergehen, so werden wir es in der Verkleinerung zeigen, die Geltung seiner Töne halbiren. Beide Umgestaltungen werden am fühlbarsten hervortreten, wenn sie gegen einander oder gegen die ursprüngliche Größe des Thema's (Thema in ordentlicher Bewegung) in einer andern Stimme auftreten. — Aus Rücksicht auf irgend eins der bisher erwähnten Verhältnisse, oder blos, um die Tonfolge des Thema's in einer neuen rhythmischen Bedeutung zu zeigen, werden wir es taktisch verrücken; seine Haupt- oder accentuirten Noten werden Nebennoten ohne Accent werden, die z. B. auf das erste Viertel fallenden Töne werden auf das zweite oder dritte treten *) und so die ganze rhythmische Geltung sich ändern. — Endlich werden wir das Thema verkehren, in sein Umgekehrtes verwandeln dürfen: wir werden, um es gleichsam aus seinem Widerspiel tiefer zu erkennen, zwar seine Rhythmik und Tonfolge mehr oder weniger streng beibehalten, — aber jeden Schritt, den wir aufwärts gethan, in einen gleichen abwärts verwandeln und umgekehrt, z. B. statt steigender Terzen fallende nehmen und umgekehrt. — Ueberblicken wir nun den hier nur angedeuteten Reichthum von Gestaltungen, die sich in der Form der Fuge aus und an einem einzigen Gedanken, dem Thema, entwickeln, so wird erst recht die Nothwendigkeit 9) eines bestimmten Planes, einer Constructionsordnung einleuchtend, welche alle diese möglichen Gestaltungen, oder einen Theil derselben, zu einem Ganzen zweckmäßig verbinde. Solcher Constructionen für die Fuge sind viele möglich; sie kommen aber wohl in Folgendem überein, — obwohl besondere Umstände auch hiervon mannigfache Ausnahmen veranlassen können. — Nach der Idee der Fuge führen die Stimmen ihren Dialog ununterbrochen fort, es ist aber weder nöthig noch wünschenswerth, sie immerfort insgesammt Theil daran nehmen zu lassen. Besonders wird der Wechsel zwischen mehr und weniger Stimmen Wechsel in die Masse des Ganzen bringen, und vorzüglich wird eine Stimme mit dem Thema stark und bedeutsam eintreten können, wenn sie vorher eine Zeit lang pausirt hat. — In diesem ununterbrochenen Wirken der Stimmen machen sich die Durchführungen und die sie absondernden Zwischensätze als Parthien, die Hauptmomente der Modulation aber als Theile fühlbar. — Nach der vollendeten ersten Durchführung wird die Modulation mit Hülfe des Zwischensatzes sich aus dem Haupttone in die Tonart der Dominante wenden, und hier wird sich unmittelbar, oder nach nochmaliger Anführung des Thema's, das Ganze zu einem Schlusse neigen, der aber von irgend einer weiteren Wendung aufgehoben wird. Diese ganze Masse kann als erster Theil gelten. Er ist es, der am regelmäßigsten gestaltet seyn will. — Hierauf wendet sich die Modulation in neue — regelmäßig in die nächstverwandten Tonarten. Dies ist der zweite Theil der Fuge; die Durchführungen werden zum Theil unvollständig, freier, auch wohl unregelmäßiger ausgeführt, die Zergliederungen des Thema's oder neue Gegensätze treten vielleicht an die Stelle des ursprünglichen Gegensatzes, Engführungen, Verkehrungen, auch Verkleinerungen des Thema's erscheinen; die Modulation kehrt auf die Dominante des Haupttones zurück, auf welcher ein Orgelpunkt (am stärksten, wenn eine Engführung des Thema's oder eines Hauptmotiv's desselben ihn krönt) die zerstreuten Kräfte sammelt und mächtig in den Hauptton zurückführt. — Hier beginnt der dritte Theil, der uns im Haupttone das Thema in höchster Kraft aufführt, melismatisch verstärkt, oder in der Ver-

*) Im Fall eines nicht vollkommenen Verständnisses vergl. man gleich hier d. Art. Tactverrückung.

größerung, oder verdoppelt, oder in rechter Gestalt und Verkehrung zugleich, oder in den stärksten Engführungen — vielleicht über der forttönenden Tonika. So wird mit Zusammenfassung alles Mächtigsten unmittelbar mit dem Thema oder mit weiterer Stimmentwicklung geschlossen. — Dies ungefähr wäre in allgemeinen Umrissen die Form der Fuge, die in höchster geistiger Einheit, in stetig fortdringendem Einherschritt aus Einem Gedanken die reichste Mannigfaltigkeit von Gestaltungen und in jeder Stimme den reichsten Gehalt selbstständigen Lebens entwickelt. — Das Nähere und Tiefere kann nicht artikelweise gegeben werden, sondern gehört der Compositions- und höhern Kunstlehre an. Welche Macht diese Form hat, wo sie für sich oder als Theil eines größeren Ganzen, z. B. einer Sinfonie, auftritt, welche reiche Entfaltung sie dem Geiste des mit ihr vertrauten Künstlers und dem strebenden Kunstjünger darbietet, ist hiernach nicht zu verkennen. Keine Nation kann sich eben in solchen Bildungen mit der deutschen vergleichen; wie dies eine Folge der tieferen Musikanlage der Deutschen ist, so wird es auch eine Quelle ihrer größeren Macht, und kann dem verstehenden Geiste als Beweis dienen. Das subjektive, rein persönliche Wesen hat sich bei den Italienern zu sinnlichem Reize entfalten können; aber die Fuge, recht verstanden, führt uns über unser kleines Ich hinaus; objektiv treten andere, zahlreiche Persönlichkeiten aus unserem Geiste hervor, höher in sich, höher und mächtiger in ihrem freien und starken Gegeneinander-Auftreten und Miteinanderwirken. Und so kann ausgesprochen werden, daß die Fuge die reichste und regste **musikalische Dramatik** ist, daß auf ihrer Idee — wenn auch nicht mit Festhaltung ihrer Form — alles dramatisch-musikalische Leben beruht, mag es sich im auferweckten Orchester, oder in den Höhenpunkten des Oratoriums, im Opernfinale oder im frommen Kyrie zeigen. Aber gelingen und Früchte tragen wird die Fuge nur dem, der nicht ihren Mechanismus allein, sondern ihren Geist in sich aufnimmt, der lange mit ihr umgeht und nicht abläßt, bis sie ihm lebendig, eigenes Leben geworden. Ohne dies giebt es überall keine Künstlerschaft, sondern nur etwa Meisterschaft in der Profession. — Dieses geistige Leben ist es nun auch, das der einzelnen Fuge ihren Kunstwerth giebt. Es kommt nicht auf ihre Länge, auf die Zahl der Durchführungen, auf die Menge und Grade der Engführungen u. s. w. an; es ist durchaus nicht nöthig, daß die Mehrzahl aller aufgezählten Gestaltungen, oder gar alle, in jeder Fuge herumgetragen werden; — der solchen besonders kunstreichen oder künstlichen Fugen bisweilen beigelegte Name **Meisterfuge** kann uns nur die technische Vollendung bezeichnen. Nur so viel, und nur **die** Bildungen dürfen in einem Kunstwerke Raum finden, die seiner besondern Idee gehörig sind; damit ihrer aber keine am rechten Orte fehle, müssen sie allerdings dem Künstler insgesammt gewärtig und untergeben seyn. — Auch davon hängt der Werth der Fuge als Kunstwerk nicht ab, daß man ihren allgemeinen Gesetzen, ihrer Regel recht streng anhängt. Da dieser Umstand eine gewisse Berücksichtigung verdient, so hat man die Fugen eingetheilt in **freie** und **strenge**. Strenge Fugen nennt man solche, in denen das Thema nirgends willkührlich geändert, der Gegensatz stetig beibehalten, die Zwischensätze aus dem Thema oder Gegensatze unmittelbar entwickelt, wenigstens eine oder ein Paar Engführungen, mehrere andere kunstreiche Darstellungen des Thema's, canonische Durchführungen einzelner Motive in den Zwischensätzen und eine gewisse Fülle der Ausarbeitung aufgewendet worden ist; freie Fugen heißen dann solche, in denen dies weniger der Fall ist, oder auch in denen der Lauf der Fuge

durch fremde, eingemischte Sätze abgebrochen wird, so daß Fugirtes und Nichtfugirtes mit einander wechselt. — Man kann zugestehen, daß die freie Fuge meistens weniger Anlaß giebt, die Geschicklichkeit in der Fugenkunst zu bewähren; allein das ist ja auch nicht der Zweck eines Kunstwerkes. Nur darf man auf der andern Seite nicht meinen, daß unter dem Vorwande, man wolle nur freie Fugen schreiben, die Tüchtigkeit in Allem, was die strenge (vollkommene oder vollständige) Fugenkunst begreift, irgend entbehrt werden könne. Dieser Vorwand des Ungeschick's oder der Trägheit fällt in sich zusammen, wenn es uns gelungen seyn sollte, nachzuweisen, daß die ganze Fugenform und alle in ihr hervortretenden Gestaltungen eine künstlerische Idee in sich tragen. Namentlich ist dem Fugisten daher auch die Kunst des doppelten Contrapunkts, wenigstens des doppelten Contrapunkts in der Octave, unentbehrlich; denn nur sie befähigt ihn, den Gegensatz dem Thema gegenüber festzuhalten, mag letzteres über oder unter ersterem erscheinen. Auch in diesem Felde gilt also die Wahrheit, daß der Künstler alle Fertigkeiten seines Faches besitzen, und sie insgesammt nur als Mittel, nicht als Zweck verwenden soll. — Hiernächst wird die Fuge noch mehrfach eingetheilt: 1) in Hinsicht der Stimmenzahl in zweistimmige, dreistimmige u. s. w. In der Regel wird sie nach der Zahl der vier Hauptstimmen im Gesange und Saitenquartette zu vier Stimmen abgefaßt. Die zweistimmige Fuge hat in so fern Schwierigkeiten vor mehrstimmigen, als ihre zwei Stimmen ohne Weiteres genügen und für sich allein, fast ohne Unterbrechung, die ganze Fuge wirken müssen. In der drei-, fünfstimmigen und anderen Fugen von ungerader Stimmenzahl wird die erste Durchführung mit dem Gefährten schließen; wo dies unerwünscht scheint, übervollständigt man die Durchführung und läßt eine schon da gewesene Stimme — nur nicht die letzte, und wo möglich nicht die, welche schon zuvor den Führer vorgetragen, denn beides wäre monoton — noch einmal mit dem Führer eintreten. Dasselbe geschieht auch bei vierstimmigen Fugen ohne andern Grund, als: der ersten Durchführung eine besondere Fülle zu geben, — besonders wenn man die Absicht hat, die Fuge weit auszuführen und viele Tonarten in ihren Kreis zu ziehen. 2) Hinsichtlich der Stimmenwahl unterscheidet man Singfugen von Instrumentalfugen, u. unter letzteren wieder Orchester-, Quartett-, Orgelfugen u. s. w. Näheres in den betr. Artikeln. — Vereinigt sich nun etwa mit der Singfuge ein Orchester oder wenigstens irgend ein Instrument, — oder fühlt man besonders bei minderstimmigen Fugen das Bedürfniß von Nebenstimmen zur Ausfüllung der Harmonie und des Gewebes der Fugenstimmen, so werden wir 3) auf eine neue Unterscheidung hingelenkt zwischen reinen und begleiteten Fugen. In ersteren nehmen alle Stimmen an der Fugenarbeit Theil, in letzteren erscheint neben den fugirenden Stimmen eine frei sich bewegende Stimme, z. B. ein Basso continuo, wie oft bei Bach und Händel, oder eine frei figurirte Oberstimme, etwa Violine, wie oft bei Haydn, oder ein ganzes für sich figurirtes Orchester, wie in Mozart's „Requiem" bei dem Satze „Quam olim Abrahae" rc. — Aeltere Tonlehrer haben sich mit diesen Unterscheidungen lange noch nicht begnügt. Sie unterschieden periodische und canonische Fugen (erstere die eigentliche Fuge, letztere der Canon), Secunden-, Terzen-, Sexten-, Septimen-Fugen, Quart-, Quint-, Octaven-Fugen, je nachdem das Thema in den Folgestimmen in diesem oder jenem Intervall eintritt u. dgl. m. Was namentlich die letzteren angeblichen Arten betrifft, so wissen wir, daß Octave und Quinte (oder ihre Umkehrung, die Quarte) —

mit anderen Worten: Tonika und Dominante die Angeln sind, um die sich in der Fuge wie überall die Modulation bewegt, die also auch den Sitz von Führer und Gefährten **zunächst** bestimmen; daß aber **im ferneren Verlaufe** eines Tonstücks und also einer Fuge ganz andere Modulationen und Eintritte des Thema's statt haben können, wogegen es nie oder nur in absichtlicher Verkünstelung der Fall seyn dürfte, eine ganze Fuge mit Eintritten letzterer Art zu bestreiten. Daher dürfen wir diese Abtheilungen als überflüssig und grundlos beseitigen. — Gleiches läßt sich von ähnlichen Eintheilungen erweisen, die zum Theil besonderen Artikeln vorbehalten bleiben. — Am gründlichsten hat **Marpurg** (in seiner Abhandlung über die Fuge) diese Kunstform behandelt. Die vollendetsten Muster finden wir in Seb. Bach's, Händel's, Joseph Haydn's Werken, neuerer noch lebender Meister nicht zu erwähnen. ABM.

Ueber den **Vortrag** einer Fuge steht ein lesens- und beachtenswerther Aufsatz von **Horstig** in der Leipz. allgem. mus. Zeitg. Jahrg. 4, pag. 170 ff. unter dem Titel: „Geschichte meines Fugenspiels." d. Red.

Fuge mit drei und mehr Subjecten, auch **vielfache Fuge** genannt. Nach dem in den Artikeln **Fuge** und **Doppelfuge** Entwickelten bleibt über Idee und Form der Fugen mit drei oder mehr Subjecten nur wenig zu sagen. Wie in Doppelfugen **zwei**, so treten in Tripel- und noch mehrgliedrigen Fugen **drei** und mehr Gedanken in Wechselwirkung und Verbindung, und werden bald einzeln, bald zu zweien, bald insgesammt erörtert. Da es weitschweifig werden könnte, wollte man jedes der drei oder mehr Subjecte einzeln ein- und durchführen, so treten gewöhnlich deren zwei mit einander auf. Mehr auf einmal hinzustellen, könnte an der klaren Auffassung jedes einzelnen Subjects hindern. Daß übrigens alle Themata, die gegeneinander durchgeführt und dabei auch umgekehrt werden sollen, nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes in der Octave entworfen seyn müssen, ist klar. Vortheilhaft erscheint es übrigens, wenigstens eine Stimme in der Fuge mehr zu haben, als sie Subjecte erhalten soll, damit wenigstens eine Stimme in ihrem Gange frei, und die Stimmen nicht fortwährend blos mit den Subjecten beschäftigt seyen. — Als Beispiel einer vierstimmigen Fuge mit drei Subjecten diene der Chor „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht" in der bei Simrock edirten Kirchencantate von Seb. Bach „Herr, gehe nicht in's Gericht." Wir übergehen den Anfang, den der Tenor mit dem ersten Thema (und dem Orchesterbaß in enger Nachahmung), dann der Baß mit dem Gefährten des ersten Subjects und der Tenor mit dem zweiten Thema macht. Auf ihrer Schlußnote tritt der Discant zu; der Singbaß ergreift das zweite Thema, der Tenor führt das dritte ein. Im sechsten Tacte erscheint der Alt mit dem ersten, der Discant mit dem zweiten, der Baß mit dem dritten Thema, der Tenor in enger Folge mit dem (nicht ganz vollständigen) ersten. Hierauf wird der Baß das erste, der Alt das zweite, der Discant das dritte, der Tenor nochmals das erste Thema in enger Folge vortragen, und so webt sich der Satz in allen Stimmen ununterbrochen fort, leicht und fließend in jedem Gliede, übrigens dem Inhalte nach aus dem Sinne des vorhergehenden Satzes, zu dem er das Finale bildet, gerechtfertigt. — Ein anderes, innerlich weit reicheres Beispiel giebt der erste Chor aus Seb. Bach's sogenannter G-Dur-Messe *). In diesem unendlich tiefsinnigen Satze wird,

*) In Simrock's Verlag. Vergl. jedoch darüber die Berl. allg. mus. Zeitg. Jahrg. 5. Nr. 44 S. 421.

aus inneren Gründen, die nicht hierher gehören (s. d. Art. Fuga contraria), das erste Thema gleich in der Verkehrung beantwortet, und gegenüber erscheint das zweite. Beide Themata für sich allein bilden die erste überaus reiche Durchführung. Dann erscheint, als Zwischensatz gleichsam, das dritte Subject, und führt zu einer abermaligen Durchführung der ersten Subjecte, bis endlich alle drei sich in größter Inbrunst und Herrlichkeit vereinen, durchdringen und erheben zu gesteigertem Schlusse. — Wenigstens so viel wird an dergleichen Vorbildern anerkannt werden müssen, daß ein solcher Verein mehrerer Sätze in Einer Form zu einem ungemein reichen Tongebilde führen kann; doch bliebe die Frage übrig, ob für den Verein so zahlreicher Themate auch ein innerer Grund vorhanden seyn könne? Dies aber wird am leichtesten an Texten nachzuweisen seyn, in denen die Nothwendigkeit so zahlreicher Subjecte liegt. Einen solchen sehen wir z. B. im ersten Verse des ersten Psalms „Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen — noch tritt auf den Weg der Sünder — noch sitzet, da die Spötter sitzen.“ Jeder der drei hier getrennten Abschnitte spricht denselben Grundgedanken in einer besondern Weise aus. Sollte daher dieser Vers (und er wäre wohl dazu geeignet) in Fugenform componirt werden, so müßten seine drei Abschnitte eben so viele Subjecte eines einzigen Ganzen werden. Ueber den letzten obigen Fall ist das Citat nachzusehen; die erste Tripelfuge scheint sich gleichsam von selbst aus der fließendsten Schreibart, ohne tiefere Absicht, ergeben zu haben, daher man auch allenfalls das zweite Thema einen bloßen stetig beibehaltenen Gegensatz nennen könnte, — denn unter allen drei sehr einfach hingehenden und sich einander bequemenden Sätzen hat es allerdings für sich allein die mindeste Bedeutsamkeit. Indeß solche haarspaltende Untersuchungen scheinen der Sache der Kunst wenig förderlich, und oft nicht sicher zu entscheiden. — Daß übrigens die Häufung von Subjecten ohne allen künstlerischen Grund, vielleicht aus eitler Künstelei oder Mangel an Concentration, tadelnswerth ist, versteht sich von selbst. ABM.

Fugenthema, der Satz, welcher den Grundinhalt einer Fuge ausmacht, über welchem und aus welchem eine Fuge gearbeitet ist. — Die allgemeine Erläuterung über die Fugenform und deren Gedanken zeigt, daß das Thema in einer einfachen Fuge in der Regel zuerst in einer einzelnen Stimme ohne Begleitung auftritt, dann — unter Begleitung der ersten Stimme, von einer zweiten, hierauf von einer dritten und so fort, von einer Stimme nach der andern aufgenommen wird, während die übrigen Stimmen, insgesammt oder einige derselben, mit Gegensätzen begleitend dazu treten; von dort her ist auch bekannt, daß das Fugenthema keineswegs blos als Oberstimme, sondern eben sowohl auch als Mittel- und Unterstimme erscheint. Hiernach wird sich bestimmen lassen, welche Eigenschaften ein Fugenthema haben muß; und zwar vorerst das Thema in einer einfachen, unbegleiteten Fuge. Für dasselbe ergeben sich folgende Regeln. 1) Es muß einen vollständig abgeschlossenen Satz enthalten; nur ein solcher kann als ein bestimmt ausgesprochener Gedanke, als Kern einer Fuge gelten. Hierin unterscheidet sich die Fuge eben von der bloßen Figurirung. Die letztere bedarf irgend eines Motivs, das in sich selbst gar keine Vollendung und Reife hat, sondern erst im Zusammenwirken mit anderen Stimmen, die dasselbe Motiv oder etwas Anderes vortragen, einen bestimmten Gedanken anregt oder vollendet. Sehen wir nun ein solches Motiv sowohl rhythmisch, als tonisch ohne bestimmten Anfang und Schluß, so werden wir Beides vom Fugenthema fordern, das letztere

wird sich nach den allgemeinen Grundsätzen musikalischer Periodik gestalten müssen; — obwohl weder ein in jeder Hinsicht vollkommner Schluß, noch gar eine Sonderung in Vorder- und Nachsatz nöthig sind. Die melodische und harmonische Abrundung nach den Gesetzen der Periodik wird man bei allen Meistern der Fugenkunst beobachten können. So geht in Bach's „wohltemperirtem Clavier" folgendes kleinste Thema

von der Tonika aus, hebt sich, senkt sich wieder und schließt in der Tonika, die Harmonien der Tonika, Unter- und Oberdominante indicirend. So ein zweites Thema von Bach ebendaher

oder folgendes aus Händel's Messias

Er trau-e-te Gott, der hel ——— fe ihm nun aus,

und der er-ret-te ihn, hat er Ge-fall'n an ihm!

Im ersteren erscheint die schon oben betrachtete Entwickelung von Tonika zu Tonika nur bereichert; eine Folge der reicheren Entfaltung ist der lebhaftere, den Schluß fühlbarer machende Ablauf der Sechszehntheile vor dem Ende. Das Händel'sche Thema hebt erzählend auf der Dominante an, stellt sich aber dann auf der Tonika fest und geht seinen sichern periodischen Gang zu Ende; der Schluß wird durch das ruhige, feste Hinabschreiten fast durch die ganze Tonleiter (nur b fehlt zwischen dem vorherigen höchsten c und der Tonleiter von as an) bestärkt, fühlbar nach dem bisherigen unruhigeren Hin- und Herschreiten der Melodie. — Wir sehen an diesen Beispielen schon practisch, daß es nicht großer Notenreihen bedarf, um jenem ersten Erforderniß eines Fugenthema's zu entsprechen; ja es ist einleuchtend, daß ein Fugenthema, je kürzer es ist, um so öfter, je länger um so weniger oft durchgeführt werden kann, wofern die Fuge nicht eine ungebührliche Länge erhalten soll. Und da es die Absicht der Fugenform ist, das Thema als Grundgedanken am meisten und wirksamsten heraustreten zu lassen, so ist wohl zu erwägen, daß, je kürzer ein Thema ist, desto sicherer es vom Zuhörer gefaßt, innebehalten, wiedererkannt wird. Hieraus ergiebt sich die Regel 2) das Fugenthema muß so gedrängt als möglich abgefaßt werden, seinen Gedanken so bestimmt und rein als möglich aussprechen. Alles unbestimmte Hin und Her, alle unnützen, an der Stelle festhaltenden Wiederholungen, alle Unsicherheit der Rhythmisirung u. s. w. im Fugenthema muß den nachtheiligsten Einfluß auf das Ganze ausüben, da es stets wiederkehrt, und zwar stets im Hauptsatze. Daher sind folgende Themata von Kirnberger und Telemann

mögen auch ihre sonst verdienstvollen Verfasser vielleicht noch so viel Geschick auf die Behandlung verwendet haben, gewiß ungünstig und verwerflich. — Nur bei einer Classe von Fugen scheint S. Bach ebenfalls meist ausgedehnte, ja noch notenreichere als die vorstehenden, gebildet zu haben; nämlich in mehreren seiner großen Orgelfugen. Betrachten wir aber seine Aufgabe näher, so finden wir, z. B. in diesem Thema (bei Breitkopf und Härtel herausgegeben)

eine eben so einfache, als sichere Direction der Töne; wir erkennen einen höchst einfachen, bestimmten, einfach figurirten und leicht faßlichen Grundgedanken. Dann aber ist zu erwägen, daß diese Spielfülle dazu dient, dem Gedanken bei größerer äußerer Ausdehnung zugleich inneres reges Leben zu verleihen; Beides aber ist für Orgelwirkung wesentlich, da dieses großartigste Instrument mehr geeignet ist, in breiten Massen die Pracht seiner tausend Stimmen zu entfalten und Massen gegen Massen abzuwägen, als in feineren Nüancirungen und Accentuationen seine Gedanken zu gliedern. — Dies aber ist der einzig durchführbare Bestimmungsgrund für die Ausdehnung des Fugenthema's, daß es seinen Gedanken ohne Abschweifung und Unentschlossenheit fest hinstelle. Ein äußeres Maaß ist nicht füglich festzustellen, würde auch eine zu unkünstlerische Bestimmung seyn, als daß man sich damit befassen möchte. Zwei Tacte und weniger können genügen; die Zahl von vier bis sechs zu übersteigen, würde bedenklich erscheinen, da alsdann eine einzige Durchführung (in einer vierstimmigen Fuge) bis dreißig Tacte lang würde. Doch können diese Zahlen nur als ungefähre Andeutungen, nicht als Regeln gelten. — Da das Fugenthema eben sowohl in Mittel- als äußeren Stimmen erscheint, auch mit seinen Gegensätzen umgekehrt*) wird, so ist rathsam, 3) ihm keinen zu weiten melodischen Umfang zu geben. An obigen Beispielen sehen wir, daß sechs, ja vier Tonstufen genügen können. Im Allgemeinen wird es rathsam seyn, den Umfang einer Octave nicht zu überschreiten, weil ein weiterer Umfang leicht dahin führt, die Stimmen zu weit auseinander zu legen, oder sich gegenseitig überschreiten zu lassen. Doch kann der besondere Sinn eines Thema's sehr wohl eine Ueberschreitung dieser ungefähren Gränze rechtfertigen, wie wir denn auch zahlreiche Beispiele weiterer und dabei vortrefflicher Themata aufzuweisen haben. 4) Das Thema muß fähig seyn, sich ohne weitere Begleitung auszusprechen (da es zuerst ganz allein auftritt), zugleich aber auch eine natürliche

*) Bei allen Kunstausdrücken wird stillschweigend auf die sie erläuternden Artikel Bezug genommen.

— wo möglich mehr als eine Art von Harmonie und Gegensätzen zu lassen. Dies wird aber bei allen natürlich empfundenen, nicht künstlich zusammen gesuchten Thematen von selbst der Fall seyn. Endlich aber ist auszusprechen, daß 5) das Thema auch der Behandlung werth seyn muß: eine Erinnerung, die keineswegs so überflüssig ist, als sie scheinen möchte, da wir besonders in neuerer Zeit geschickte Fugisten in der Erfindung oder Bildung ihrer Themata nur zu oft leichtfertig sehen. Sie hoffen durch geschickte Behandlung zu genügen. Aber werden sie selbst wohl etwas Edleres an den Tag legen können, als eben ihre technische Geschicklichkeit, oder die Wärme beim Arbeiten, wenn der Gedanke, der die ganze Fuge hervorruft, ihnen nicht werth und tiefbedeutend gewesen, nicht als concentrirter Ausdruck ihres Innern hervorgetreten ist? In der oberflächlichen oder kalten Bildung des Thema's ist der erste Grund zu suchen, von welchem aus die Fugencomposition so oft zu einem todten Mechanismus ausartet, und den Hörern statt lebendigsten Antheil Ueberdruß einflößt. In diesem Punkte eben ist Niemand lehrreicher und musterwürdiger als Seb. Bach: er, den die vollendete Meisterschaft in der Fugenarbeit nie verleitet hat, in der Wahl des Thema's leichtfertig zu seyn, der seine volle Kraft schon in das Thema legte, und schon damit sich und die Hörer höher erhob als bei einem bloßen Formenspiel um — ein Nichts möglich ist. Namentlich sind die meisten Themata seiner Gesangfugen so tief, so mächtig, so schöpferisch stark, daß man sie schon für sich allein Kunstwerke nennen könnte. Daher weil sie starke, lebendige Gestaltungen sind, macht sich auch jedes davon seine eigene, bei aller Kunst ganz geistig freie Behandlung, und eben hierin ist Bach's Fugenmeisterschaft zu erkennen, nicht in den sogenannten Kunststücken, denen im Grunde kein geschickter Contrapunktist weniger nachgegangen ist als er. — In solchem Sinne mögen wir nun auch keineswegs als Regel aussprechen, was man oft dafür gegeben: das Fugenthema solle von Haus aus so gebildet werden, daß es der kunstreicheren Behandlung, der Engführung, Verkehrung u. s. w. fähig sey. Alle diese Formen sind keineswegs für jede Fuge nothwendig, ja sie finden sich in der Mehrzahl unserer besten Fugen nicht, wenigstens nicht insgesammt, obwohl sie am rechten Orte von der größten Wirkung, ja geradezu unentbehrlich sind. Daher aber werden sie, wo sie hin gehören, sich aus dem Thema von selbst ergeben, und wo das nicht ist, als bloße Kunststücke dastehen, mithin verwerflich erscheinen. — Uebrigens ist, wie sich von selbst versteht, jedes Thema der Vergrößerung, Verkleinerung und Verkehrung fähig, obwohl diese Umbildungen nicht für jedes Thema rathsam, von Wirkung seyn dürften; die Mehrzahl der Themata (wo nicht alle) läßt auch eine oder die andere Art der Engführung zu. — So Viel von dem Thema der einfachen Fuge ohne Begleitung. Die Begleitung einer Fuge besteht entweder in einer oder mehr zugesetzten Nebenstimmen, z. B. einem Basso continuo, oder in einer reicher figurirten, das Ganze überspannenden Ober= (auch Unter=) Stimme, wie sie z. B. Joseph Haydn in seinen Oratorien mehrmals zu den Chören gesetzt hat. In dergleichen Compositionen kann allerdings die zutretende Begleitung schwache Punkte des Thema's bedecken, und man muß bisweilen darauf rechnen, um irgend einen andern Vortheil in seinem Thema nicht aufzugeben. Gewiß aber wird auch in solchen Fugen die Kraft des Thema's und des ganzen Werkes um so größer seyn, je selbstständiger das Thema sich ausspricht. — Bei Doppelfugen und anderen mit mehr Subjecten können zwei gleichzeitig mit einander auftretende Themata als ein Doppelthema angesehen werden, als ein zweistimmiger Satz, dessen Stimmen

sich zwar gegenseitig unterstützen, ja bisweilen ergänzen, deren jede aber auch für sich allein einen möglichst selbstständigen Gedanken aussprechen muß. Hierüber sehe man den Artikel Doppelfuge und die darin gegebenen Beispiele. — Endlich ist noch das Organ (Singstimme oder Instrument) zu erwägen, für welches eine Fuge geschrieben werden soll. Ein Fugenthema, wie jeder andere musikalische Satz, kann in allerlei Beziehungen wohl gerathen seyn, nur eben nicht für dieses oder jenes Instrument, oder für Singstimmen geeignet. Nun finden sich wohl in jeder größeren Composition einzelne Stellen, die nicht ganz vollkommen für das Organ günstig oder characteristisch scheinen, dem sie zuertheilt sind: Stellen, die ihren Ursprung in einer weniger scharfen Anschauung des Componisten oder in höheren Zwecken der Composition haben können. Daß aber ein Fehlgreifen in dieser Beziehung bei dem Fugenthema sich durch die ganze Composition zieht und sie just in allen Hauptstellen stört oder schwächt, folgt aus der Bestimmung des Fugensatzes ohne Weiteres. Nirgends ist also ein abstractes Erfinden, oder auch ein Heraussuchen am Clavier, wenn man zumal nicht für dasselbe schreibt, nachtheiliger als hier; nirgends ist es nöthiger, sogleich die Natur des erwählten Organs vor Augen zu haben, gleich aus demselben heraus zu erfinden, — nicht eine Reihe Noten hinzustellen und dann ein Instrument dazu zu wählen, sondern dieses Instrument gleich einer bestimmten Person sich gegenüber zu setzen und nun zu vernehmen, wie es aus seinem Character heraus sein Thema sich bildet. So wird man von selbst für die Clavier-, Orgel-, Orchester-, Singfuge eigenthümliche und stets gehörige Themata, und von diesen aus eigenthümliche stets gerechte Fugen erfinden. Vergl. namentlich den Artikel Singfuge. ABM.

Fuge zum Choral, eine besonders der Kirchenmusik eigne, bisweilen auch außer ihr (z. B. von Mozart in der Zauberflöte), jedoch dann meist freier angewendete Form, deren Idee uns klar wird, wenn wir die Form der Figurirung zu einem cantus firmus als ihr Vorbild festhalten. In dieser letzteren sahen wir jede der dem cantus firmus zugesellten Stimmen zu einer vollkommnen Cantilene ausgebildet, alle diese Stimmen aber zu einem in sich geschlossenen, dem cantus firmus entgegengesetzten Chor vereint, vor, nach und zwischen den Strophen des cantus firmus zu eignen Sätzen, Vor-, Zwischen- und Nachspielen, verwendet. Setzen wir nun statt des bloßen Motivs zur Figurirung (der Figur) ein Fugenthema, oder auch zwei und mehr Subjecte, statt der freien Anlage einer nur nach dem cantus firmus sich richtenden Figurirung die bestimmtere Form der Fugenarbeit, diese aber eben so wohl, wie die Figurirung, gehörigen Orts die Choralmelodie Strophe für Strophe in einer besonderen Stimme aufnehmend, so haben wir die Vorstellung einer Fuge mit oder zum Choral. Die Anlage eines solchen Werkes wird also folgende seyn. Die der Fuge zugehörigen Stimmen werden, wie in der reinen Fuge, die erste Durchführung beginnen. Am besten nach dem Eintritte der letzten fugirenden Stimme gegen das Ende, oder mit — oder auch allenfalls nach dem Schlusse des Thema's wird die vorbehaltene Stimme die erste Strophe des cantus firmus vortragen, die anderen Stimmen werden ihre Fugenarbeit fortsetzen, die nach dem Schlusse der ersten Durchführung (wofern dieselbe nicht eine übervollständige seyn soll) einen Zwischensatz und zugleich Gegensatz gegen den cantus firmus bildet. Entweder während oder nach dem Vortrage der ersten Strophe setzt nun eine der fugirenden Stimmen wieder mit dem Thema ein und beginnt damit eine mehr oder weniger vollständige Durchführung,

während oder nach welcher die zweite Strophe des cantus firmus erscheint. So setzt sich die Verflechtung von Fuge und cantus firmus fort, bis entweder beide gemeinsam schließen, oder die fugirenden Stimmen einen Nachsatz und Schluß für sich bilden. Als Beispiel diene eine Fuge mit cantus firmus von Seb. Bach, in dessen achtstimmiger Motette „Fürchte dich nicht"; der fragliche Satz ist vier-, also die Fuge dreistimmig. Der Tenor (ihm gegenüber der Baß mit einem Gegensatze) hebt mit dem Thema an, der Alt hat die Antwort, der Baß nimmt wieder den Führer, aber einen Ton tiefer als der Tenor. So wird der Eintritt des cantus firmus im Discant herbeigeführt, der seine erste Strophe im folgenden Tacte beendet. Sogleich tritt der Tenor mit dem Thema gegen die Schlußnote des cantus firmus, die zweite Strophe des letzteren tritt gegen das Thema und wiederum die Antwort im Alt gegen das zweite Viertel der Choralstrophe, der dann auch der Tenor mit dem ersten Gegensatze sich beigesellt, mit Unterstützung des Basses. Der weitere Verfolg dieses Werkes scheint nicht nothwendig zur Erläuterung der Form, so weit dieselbe hier gegeben werden mußte. — Man bemerkt leicht, daß die Fuge unter den fortwährenden Rücksichten auf den Choral sich nicht so frei und reich, nicht so vollkommen ihrer eignen Idee gemäß entwickeln kann, als in ihrer Selbstständigkeit. Vor Allem leuchtet ein, daß ihre Modulation nicht mehr frei, sondern an diejenigen Tonarten und Harmonien gebunden ist, welche die Ein- und Fortführung des Chorals möglich machen. Nur in den Sätzen zwischen den Choralstrophen ist die Modulation freier, aber auch hier nicht unbedingt; man darf sich nicht in willkührliche, nicht in zu entlegene Tonarten und Harmonien verwickeln, damit man nicht zu einem gezwungenen und sinnstörenden Rückzuge oder zu übermäßiger Länge des Zwischensatzes genöthigt werde, wenn endlich die neue Choralstrophe einsetzen will und uns vielleicht in den Hauptton oder dessen Nähe zurück zwingt. Sodann ist die Ausdehnung des Ganzen, wie der einzelnen Durchführungen und Zwischensätze, mehr oder minder den Rücksichten auf den Choral unterworfen. Es muß zwischen dem Maaß seiner Strophen und den Zwischensätzen, die die Fuge bildet, ein gewisses Verhältniß statt finden, die Choralstrophen sollen hinlänglich von einander geschieden, aber nicht so weit von einander getrennt werden, daß sie aufhören, als ein Ganzes zu wirken. Auch im Einzelnen wird die Einführung des Thema's nicht selten durch den cantus firmus verhindert werden; man wird es öfters einführen, wo es in der selbstständigen Fuge nicht geschehen wäre, blos weil es eben angeht, und später nicht. Man wird sich sogar zu Aenderungen, Abkürzungen des Thema's, Einführungen auf unregelmäßigen Stufen (wie oben Bach bei dem Eintritte des Basses) und dergleichen verstehen müssen, und dies sind nicht Freiheiten etwa, sondern aufgenöthigte Rücksichten, während sie als wahre Freiheiten, nämlich aus Wahl für höhere Zwecke der selbstständigen Fugenform zu Gebote stehen. Daß demungeachtet der Verein der reichsten dialogischen Form (der Fuge) mit dem vollkommensten Ausdrucke einfachster Einmüthigkeit (dem Choral) zu Einem Kunstwerke eine tiefsinnige und ungemein ergiebige Kunstform ist, wird hoffentlich schon aus dem oben Dargelegten klar seyn und ist in zahlreichen Meisterwerken für Orgel, Gesang u. s. w genugsam, namentlich von Seb. Bach, erwiesen. — In der Idee dieser Kunstform liegt es zwar, beide vereinte Personalitäten, den Choral und die Fuge, durch alle in der Sache liegenden Mittel genugsam von einander zu scheiden, sie gegen einander in Contrast zu bringen, — und dazu wird unter Anderem dem cantus firmus langsamere Bewegung (z. B. in halben

Tactnoten, während die Fuge in Vierteln und Achteln geht) verliehen. Auf der andern Seite aber möchte man auch die größtmöglichste innere Einheit erhalten. Dies veranlaßt denn, das Fugenthema selbst dem Choral zu entnehmen, z. B. dasselbe aus dem Anfange des letzteren zu bilden, und führt zu einer abgeleiteten Form, dem

Fugirten Chorale oder **durchfugirten Chorale.** Diese Form nimmt die erste Choralzeile, buchstäblich oder verändert, als Fugenthema, führt es, wie oben gesagt worden, durch, und läßt nun in der vorbehaltenen Stimme die erste Zeile des Chorals eintreten, hier aber — um sie als cantus firmus hervor zu heben, in der Vergrößerung, oder auch einfach, choralmäßig, wenn nämlich die Choralzeile als Fugenthema verwandelt, figurirt worden ist. Hiernach tritt in das Gewebe des Zwischenspiels die zweite Choralzeile als ein zweites Fugenthema, wird von den fugirenden Stimmen durchgeführt und vom cantus firmus in obiger Weise gekrönt, — und so wird der ganze Choral Zeile nach Zeile bis zu Ende behandelt. Das Ganze bietet also zuletzt eine Reihe verschiedener, aber zusammenhängender Fugensätze dar, und berührt in so fern die Motettenform. Doch können auch zwei oder mehr Themata vereinigt werden, so daß eine Art von Doppelfuge entsteht. — Die größten Meisterstücke verdanken wir auch hier Seb. Bach. Es ist hier vor Allem das kolossale Orgelstück zu dem Choral „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir", zu betrachten, in dem vier Manual- und eine Pedalstimme die Fuge führen, und zuletzt eine zweite Pedalstimme mit der Vergrößerung des Thema's als eigentlichem cantus firmus zutritt, und so der ganze Choral in höchster Kunst- und Tonmacht vor dem überwältigten Hörer vorüberzieht. — Nur Ein Werk ist nach diesem noch zu nennen, darf aber nicht übergangen werden, wo von dem Höchsten in dieser Kunstform geredet wird: der erste Satz in Bach's Kirchenmusik über Luther's Gesang „Ein' feste Burg", durch Macht und Tiefe des Gedankens und vollendete Meisterschaft ein unsterbliches Werk, — zugleich ein Beispiel für die andere Darstellungsweise unserer Form. Hier steigert vor Allem Bach jedes seiner Themata, nämlich jede Choralzeile, zu einer so gewaltigen Macht des Gesanges —

Ein' fe ———————————— ste Burg ist unser Gott

daß schon im Thema die Meisterhand und der ganz seines Gedankens volle Geist erkannt wird. Gegen den Schluß der ersten Durchführung (also des ersten Thema's) kündigt sich schon das Thema der zweiten Choralzeile an. Ehe es aber zur Herrschaft gelangen kann, intoniren über dem fortdrängenden Stromme der Stimmen die Oboen den cantus firmus (die erste Zeile) einfach, und sogleich in der Engführung und Vergrößerung die Orgel- und Spielbässe denselben, als müßten alle Mächte der Höhe und die Gewalten der dröhnenden Tiefen das ewige Siegeslied der evangelischen Kirche anstimmen in den schwungvollen Jubel der Chöre. — Die weitere Betrachtung dieses Werkes müssen wir uns freilich hier versagen. ABM.

Fughetta eine kleine, leichtgearbeitete, nicht weit ausgeführte Fuge, meist leichteren, weniger tiefen und ernsten Inhalts, meist auf eine einzige Durchführung beschränkt. Als Beispiel kann das „Osanna in excelsis" in Mozart's „Requiem" dienen.

Führer, lat. dux, subjectum, ital. guida, franz. sujet, — Benennung des **Fugenthema's** im Gegensatz zu dem **Gefährten**. S. beide Art.

Fuhrmann, Martin Heinrich, Cantor am Friedrich-Werder'schen Gymnasium zu Berlin, geboren um 1670 und gestorben gegen 1736, war ein großer Verehrer Mattheson's, und muthigster Theilhaber an dessen polemischen Streitigkeiten. Seine dahin gehörigen Schriften nennt Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzer's „Theorie der schönen Künste" in einem vermeintlich witzigen, aber unerträglichen Tone abgefaßt. Gerber setzt dem noch hinzu, daß er es oft versucht habe, dieselben zu lesen, es aber nie habe über eine Seite bringen können, so sehr auch F. nicht ungelehrt gewesen zu seyn scheine. Uebergehen wir daher hier alle diese Schriften als minder bedeutungsvoll (Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon und Forkel in seiner Literatur theilen ein vollständiges Verzeichniß davon mit), so viel Aufsehen, oder vielmehr Lärm sie auch zu ihrer Zeit gemacht haben mögen, und führen nur die an, die, als belehrend, auch für den practischen Musiker von größerem Interesse seyn können. Dieselben sind rein pädagogischen Inhalts und bestehen in zwei umsichtig gearbeiteten Singeschulen: „Musikalischer Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die edle Singekunst nach heutiger Manier bald und leicht einbringen kann etc." (Frankfurt an der Spree 1706. 4), und „Musica vocalis in nuce, d. i. richtige und völlige Unterweisung zur Singekunst" (Berlin 1728).

Fulda, s. Adam de Fulda.

Füllpfeife, s. Blinde Pfeife.

Füllquinte, ist eine Principalstimme von $5^1/_3'$; sie erhielt wahrscheinlich ihren Beinamen von ihrer Größe und ihrem scharfen Principaltone, vermöge welcher Eigenschaften sie nur für sehr stark besetzte Orgelabtheilungen, als in ein mit vielen Stimmen besetztes Hauptmanual, deren Hauptton sie vorzügliche Fülle giebt, disponirt werden darf. In Verbindung mit Principal 4' u. $3^1/_5'$, in schnellen Passagen benutzt, giebt sie einen 8füßigen Ton von ganz eigenthümlichem u. nicht unangenehmem Character.

Füllstimme ist 1) eine solche Stimme, die eine vielfach besetzte Hauptstimme entweder im Einklange oder in der Octave verstärkt, wie z. B. die erste Hoboe im Chore, oder wenn sie mit der Clarinette oder einem andern melodieführenden Instrumente gleichmäßig fortschreitet; und 2) eine solche, welche die Harmonie des Ganzen durch Verdoppelung einzelner, schon in den Hauptstimmen enthaltener Intervalle der Accorde noch mehr ausfüllet, wie z. B. die Hörner, Trompeten, Fagotte u. s. w. Vergl. im Uebrigen auch die Artikel Harmonie und Hauptstimme. In der Orgelbauersprache ist das Wort Füllstimme die generelle Benennung für alle Terz- und Quint-Stimmen.

Füllung, s. Rhythmus und Tactfüllung.

Fundamental-Baß, Fundamental-Stimme, Fundamentum, Fundamento — die tiefste, zur Generalbaß-Bezeichnung bestimmte u. eingerichtete Stimme in der Partitur. S. General-Baß.

Fundamental- oder Fundament-Brett, Sieb, Cribrum, nach Pater Kircher Polystomaticum, von πολύ und στομα — ist ein aus mehreren Stücken zusammengesetztes Brett von etwa ½ bis ⅔" Stärke, das den oberen Theil der Windlade bedeckt, und worauf die Parallelen gelegt werden. Da sich ein solches Brett, wenn es nicht ganz vorzüglich durch Leim und Nägel befestigt ist, leicht werfen kann und dann Durchstecher entstehen müssen, so verspundet man jetzt lieber die Canzellen; auch findet man Beides, Verspundungen und Fundamental-Brett, was aber

auch Ueberfluß ist, und wo dann auch die Löcher (Windführungen) derselben äußerst genau auf einander passen müssen. Seiner vielen Löcher wegen, da es einige Aehnlichkeit mit einem Siebe hat, erhielt es die oben bemerkten 3 letzten Benennungen. Hauptbedingungen sind, daß es winddicht deckt und sich nicht wirft.

Fundamentalis, s. Principal.

Fünfer heißen die melodischen Glieder einer Periode, wenn sie zu ihrer Darstellung in Noten fünf Tacte einer einfachen Tactart erfordern, oder mit anderen Worten: wenn sie ihren vollständigen Sinn mit dem fünften Tacte erreichen, z. B.

Ueber den Gebrauch dieser ungeradzähligen melodischen Glieder, und von der Art, wie sie gewöhnlich zum Vorscheine kommen, ist in dem Artikel Absatz das Nothwendigste gesagt worden.

Fünfachtel- und Fünfviertel-Tact (5/8 und 5/4) — diejenigen ungeraden Tactarten, welche aus fünf Achtel- u. fünf Viertel-Noten zusammengesetzt sind. Ueber das Weitere vergleiche man die Art. Rhythmus, Tact und Tactart.

Fünfstimmig wird ein Tonstück oder ein einzelner Satz desselben genannt, in welchem fünf verschiedene Stimmen eine ihnen ganz eigene und besondere melodische Tonfolge haben. Das, was in den Art. Dreistimmig und Vierstimmig, welche hier zu vergleichen sind, in Hinsicht auf den dreistimmigen u. vierstimmigen Satz gesagt ist, läßt sich beziehungsweise, ohne weitere besondere Regeln und Darlegungen, auch auf den fünfstimmigen Satz anwenden. Und alles Uebrige, was hier vielleicht noch unterscheidungsweise zu bemerken wäre, enthält der Art. Quintett.

Funk, Gottfried Benedict, geb. zu Hartenstein in der Grafschaft Schönburg 1734, Sohn eines dortigen Diaconus, bildete sich auf der Schule zu Freiberg und der Universität Leipzig, ward 1756 Hofmeister der Kinder des Hofpredigers Cramer zu Copenhagen, 1769 Lehrer an der Domschule zu Magdeburg, 1772 Rector derselben, und 1785 endlich, gegen seinen Willen, Consistorialrath. Er starb am 18ten Juni 1814. Ein vielseitig und gründlich gebildeter Theolog war er zugleich auch ein fertiger Clavierspieler, angenehmer Sänger, überhaupt ein tiefer Kenner der Kunst. Während seines Aufenthalts in Copenhagen pflegte er neben Münter, Basedow u. A. auch einen vertrauten Umgang mit Klopstock, der ihn zur geistlichen Liederdichtung anfeuerte und seine Lieder von Niemandem lieber als von ihm am Claviere singen hörte. Seine gesammelten Schriften kamen in 2 Theilen heraus. Darunter seine höchst interessante Biographie, und drei lesenswerthe, geistreich verfaßte musikalische Abhandlungen: „Von der Musik als einem Theile einer guten Erziehung"; „Von der Musik überhaupt"; und „Ueber die Musik beim Gottesdienste". An seiner, in der Domkirche zu Magdeburg aufgerichteten, Büste stehen die bedeutungsvollen Worte: Scholae, ecclesiae, patriae decus.

Funk, Christlieb Benedict, jüngerer Bruder des vorhergehenden, Magister und Professor der Naturlehre zu Leipzig seit 1773, geboren zu Hartenstein im Schönburg'schen am 5ten Juli 1736, und gestorben zu Leipzig am 6ten April 1786. S. Literatur.

Funk, David, vormaliger Cantor in Reichenbach, auch geb. daselbst, war im eigentlichsten Sinne des Worts ein Genie. Sein Hauptstudium war die Rechtswissenschaft. Dabei war er ein sogenannter Schöngeist und Dichter. Man zählte ihn unter die besseren deutschen Poeten seiner Zeit. Als Tonkünstler zeichnete er sich nicht nur als fertiger und geschmackvoller Virtuos auf der Violine, Viola da Gamba, dem Claviere und der Guitarre, sondern auch als Componist in den verschiedensten Stylen vortheilhaft aus. Zu diesen glänzenden Talenten gesellte sich aber leider eine ausschweifende Lebensart, der er selbst im Alter noch nachhing, so daß er dadurch, aller seiner gerechten Ansprüche auf Glück und Achtung als Künstler ungeachtet, endlich seinen Untergang herbeiführte. Ueber seine Bildungsgeschichte finden sich nirgends zuverlässige Nachrichten. Erst im Jahre 1670 wurde er durch die Herausgabe seines, von Walther angezeigten, Gambenwerks zum ersten Male als Componist bekannt. Ob er schon damals Sekretär bei der Ostfriesländischen Fürstin war, der er nach Italien folgte, oder noch Cantor zu Reichenbach, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ist, daß er sieben Jahre lang in Italien verweilte, und daß er, als jene Fürstin 1689 starb, schon das sechszigste Jahr erreicht hatte. Er kehrte hierauf nach Deutschland zurück, und ernährte sich durch Unterrichtgeben im Clavier- und Guitarrspiele, bis er die freilich nicht sehr einträgliche Stelle eines Organisten und Mädchenschulmeisters zu Wohnsiedel erhielt. Nach Verfluß eines einzigen Jahres aber nöthigte ihn sein unanständiges Betragen gegen seine Schülerinnen, bei Nacht und Nebel die Flucht zu nehmen. Entblößt von Allem kam er vor dem Schloßthore zu Schleiz an, mit der Bitte, sich beim Grafen auf dem Claviere hören lassen zu dürfen. Es geschah dies in Gegenwart des Hoforganisten u. des Hofcapellmeisters daselbst, u. mit so vielem Beifalle, daß der Graf ihn nicht nur neu kleiden ließ, sondern auch längere Zeit an seinem Hofe behielt, bis er von Wohnsiedel aus durch Steckbriefe verfolgt wurde, worauf der Graf ihm hinlängliches Reisegeld zur Fortsetzung seiner Wanderung schenkte. Er ging zunächst in das Fürstenthum Schwarzburg, ward aber nach einigen Wochen schon bei Arnstadt auf freiem Felde todt gefunden. Von besonderem Werthe waren dieses vielseitig gebildeten Künstlers Kirchenmusiken und Instrumentalsätze. Ein Drama passionale, welches er gedichtet und componirt hatte, war ein Meisterstück seiner Art, und besonders wegen eines darin vorkommenden originellen Judenchors vielberühmt. Als diese Composition einstmals an einem Charfreitage zu Reichenbach aufgeführt wurde, ward der dasige Superintendent Starke so sehr davon ergriffen, daß er ihrer nachher in seiner Predigt auf's Ehrenvollste erwähnte. F.

Fuoco (ital.) — Feuer; con fuoco oder Adj. fuocoso (oder focoso) — mit Feuer, feurig; bezeichnet einen sehr lebhaften Ton u. Vortrag. Viele Musiker verwechseln diesen Ausdruck mit brio, con brio; allein besteht unter beiden auch die Aehnlichkeit, daß sie auf einen leidenschaftlichen und daher im Tempo beschleunigten Vortrag hindeuten, so unterscheiden sie sich doch wesentlich noch dadurch von einander, daß das con brio mehr auf die innere Leidenschaftlichkeit, den Geist und das eigentliche Leben des Vortrags, das con fuoco aber mehr auf die äußere Leidenschaftlichkeit, die markige Kraft und Fülle, und daher offenbar auch auf einen im Tempo noch beschleunigteren Vortrag, eine auffallende Erregsamkeit und Beweglichkeit mit stärkster Accentuation sich bezieht. Mehr als con fuoco oder fuocoso ist das furioso. a.

Furchheim, Johann Wilhelm, ein Componist des 17ten Jahr-

hunderts, war zuerst Ober-Instrumentist und Organist des Churfürsten Johann Georg II., und dann Vicecapellmeister am Hofe des Churfürsten Johann Georg III. zu Dresden. Von seinen Werken sind nur noch zwei vorhanden: „Auserlesenes Violin-Exercitium aus verschiedenen Sonaten, Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giquen von 5 Parthien bestehend" (1687), und „Musikalische Tafelbedienung von 5 Bogen-Instrumenten (1674).

Furie. Das deutsche Wort Furie kommt von dem lat. furere (wüthen) her, ist aber der Mythe entlehnt und wird allgemein auch in solcher Bedeutung gebraucht. Die Furien, welche in der griechischen und römischen Mythologie auch Eumeniden, Erinnyen und Diren heißen, waren hier die Rachegöttinnen. Gräßlich erwuchsen sie aus den Blutstropfen, welche dem Uranos entfielen, als sein Sohn Kronos ihn entmannte; statt der Haare hatten sie Schlangen, krallige Finger, hervorgestreckte Zungen rc. Ihre Maske ist das Bild des Trauerspiels. Ganz dem analog und daher abgeleitet ist nun auch die Bedeutung des Wortes Furie in der Musik insbesondere. Es bezeichnet hier zunächst ein kleines Tonstück von wildem, wüthendem Character, daher flugschneller, eilender Bewegung, feuriger, scharfer Accentuation, u. gleichsam wilden, harten, viel dissonirenden, bizarren Harmonien, in denen die größte Leidenschaftlichkeit mit gesuchtester Strenge des Satzes, ohne sonderliche Rücksicht auf angenehmen, melodisch fließenden Gesang vorherrscht. Jetzt findet man solche Tonstücke zwar nur sehr selten noch; ehedem aber gefielen sich die besten Componisten darin, da sie nirgends bessere Gelegenheit hatten, ihre contrapunctische Gelehrsamkeit in ganzer Tiefe zu zeigen, ohne den Vorwurf eines Opfers der schönen Verbindung der Harmonien und Melodien befürchten zu müssen. Auf Kenntniß des Contrapuncts hält man (leider übrigens) nicht mehr so Viel als ehedem, und so läßt man denn auch die schickliche Gelegenheit, sie zu zeigen oder zu üben und noch zu vervollkommnen, meist unbenützt vorübergehen. Die Tactart eines solchen Tonstücks ist entweder Vierviertel- oder Dreiviertel-Tact. In dieser letzteren gebrauchte man vor Alters die Furie auch als Tanz. — Das Adjectivum furiös, ital. furioso (wüthend, tobend, rasend), das lange schon zum technischen Kunstausdrucke erhoben wurde, bezeichnet daher auch nicht sowohl eine Art von Bewegung, als vielmehr, obschon jene mit, eine Art des Ausdrucks und des Vortrags, und wird eben deshalb selbst als Beiwort u. Zusatz zu anderen, und zwar Tempo-Bezeichnungen gebraucht, z. B. Allegro furioso. Das Wilde und Rasende, worauf dieser Ausdruck hindeutet, wird nicht durch übermäßige Geschwindigkeit, wie Manche glauben, befördert; ein wilder u. rauher Accent im Vortrage entscheidet hier mehr als Bewegung, und dieser wird von Seiten des Tonsetzers, in Absicht auf Ausführung, besonders begünstigt durch fremde, harte Ausweichungen, aushaltende Dissonanzen, Sforzato's, unerwartete und plötzlich eintretende heftige Forte's, chromatische Fortschreitungen im Einklange, und ähnliche Hülfsmittel mehr. Doch ist eine Beschleunigung des Tempo's, wie oben schon nachgewiesen wurde, immer damit verbunden, und ein Andante furioso gar nicht denkbar. Schneller sogar noch als bei dem fuocoso darf bei dem furioso das Tempo genommen werden, nur besteht darin nicht allein und hauptsächlich der Ausdruck dieses letzteren. a.

Furioso, s. den vorherg. Art.

Fürstenau, Caspar, Herzogl. Oldenburgischer Cammermusikus, geb. in Münster am 26sten Februar 1772, bildete sich in seiner Jugend,

nach dem Willen seines Vaters, der Mitglied der Bischöflichen Capelle in Münster war, und unter dessen Leitung zum Hoboebläser. Schon hatte er, noch Knabe, eine ziemlich bedeutende Fertigkeit auf seinem Instrumente erlangt, als der Tod ihm den väterlichen Führer und Freund entriß, und er nun von seiner sorgsamen Mutter dem Vater der weltberühmten Künstlerfamilie Romberg, Anton Romberg, zur weiteren Ausbildung in der Musik übergeben wurde. Die bekannte Vorliebe dieses Mannes für den Fagott stimmte mit F's Neigung gar nicht überein, und war nicht geeignet, den unerfahrnen Knaben zur fleißigen Uebung des gewissermaßen aufgedrungenen Instruments aufzumuntern, immerhin aber ein glücklicher Umstand, von bedeutendem Einflusse auf F's nachmaligen großen Ruf und den Gewinn, den die Kunst im Allgemeinen davon hatte. Da er zum Fagott einmal keine Lust hatte, durfte er sich frei ein Instrument wählen. Talent und Neigung bestimmten ihn für die Flöte, und nun, schon dreizehn Jahre alt, ward die Uebung derselben mit so viel Eifer, beharrlichem Fleiße, aber auch so glücklichem Erfolge getrieben, daß er alsbald, um sich und seine bedürftige Familie zu ernähren, als Flötist in das Militär-Hautboisten-Corps und als sechszehnjähriger Jüngling in gleicher Eigenschaft in die Bischöfliche Capelle eintreten konnte. Jetzt nahm er bei dem Domorganisten Antoni in Münster auch Unterricht in der Composition, die practischen Studien seines Instruments unausgesetzt und stets gleich eifrigst fortsetzend. 1793 machte er die erste Kunstreise durch Deutschland, und schon im folgenden Jahre erhielt er den Ruf als erster Flötist in die Capelle zu Oldenburg, wo er demnächst auch als Lehrer des Herzogs selbst und der ganzen Herzoglichen Familie angestellt wurde. Von 1811 an, wo die Capelle in Oldenburg entlassen wurde, lebte er stets mit seinem Sohne (s. d. folg. Art.) auf Reisen, auf welchen er in ziemlich ganz Europa als ein vorzüglicher Flötenvirtuos u. fleißiger Componist für sein Instrument, als ein heiterer, gutgesinnter Mann, rühmlichst bekannt wurde. Wirklich auch sind seine zahlreichen Werke (meist nur Werkchen) für die Flöte, über 60 an der Zahl, die zum Theil eigene Erfindungen (Concerte, Variationen, Duette ꝛc.), noch mehr aber geschickte Bearbeitungen verschiedener Compositionen Anderer (z. B. ein für 2 Flöten arrangirtes Quartett von Krommer, Sinfonien von Pleyel und Fränzl, u. a.) enthalten, in den Händen recht vieler Liebhaber, und von diesen besonders wegen der sehr angemessenen und zweckmäßigen Behandlung des Instruments nicht wenig geschätzt. Sein Tod (am 11ten Mai 1819) — durch einen Schlagfluß — war schnell und leicht. Er befand sich damals gerade zu Oldenburg im Kreise seiner Familie.

Fürstenau, Anton Bernhard, Königl. Sächs. Cammermusikus zu Dresden, ältester Sohn des vorhergehenden, wenn nicht der ausgezeichnetste, so unbestritten doch einer der ausgezeichnetsten jetzt lebenden, und auch wohl je gelebten, Flötisten (s. **Berbiguier**), wurde geboren zu Münster am 20sten October 1792. Sein erster und einziger wirklicher Lehrer in der Musik war sein Vater, der ihm in seinem sechsten Jahre schon Unterricht auf der Flöte zu ertheilen anfing. Kaum sieben Jahre alt blies er schon öffentlich in einem Hofconcerte. Die kostbare Flöte, welche ihm hierauf der Herzog von Oldenburg zum Geschenk machte, war ein mächtiges Aufmunterungsmittel zu fernerem Fleiße, der dann in dem Beifalle, welchen er in Concerten zu Oldenburg und auch Bremen, wohin sein Vater zuweilen mit ihm reiste, einärndtete, immer den schönsten Lohn fand. In seinem neunten Jahre begann er das Studium der Composition. Der Mangel an Gründlichkeit und leicht faßlicher, den Knaben anziehender Darstellung, dessen sein

Lehrer, ein Freund seines Vaters, sich dabei zu Schulden kommen ließ, hinderte ihn Anfangs in dem Fluge, in welchem sein Geist, sein von Natur höchst glückliches Talent und sein kräftiges Genie die ganze Kunst der Musik zu erfassen und in sich aufzunehmen versprach; doch holten bei gereifterem Alter und selbstständigerer Erkenntniß eigene Studien unter dem Auge der practischen Erfahrung das Versäumte oder vielmehr noch nicht Erlangte bald nach. 1803 unternahm sein Vater die erste, aber gleich in jeder, finanzieller und rein künstlerischer, Hinsicht höchst vortheilhafte größere Kunstreise mit ihm über Bremen, Hamburg bis nach Copenhagen. Die zweite 1805 durch Deutschland und Rußland bis nach Petersburg, nachdem er das Jahr vorher, also in seinem zwölften Jahre, schon als Herzoglicher Capellmusikus in Oldenburg angestellt worden war. Und so wurde fast in jedem der folgenden Jahre ein kleinerer oder größerer Ausflug gemacht, von dem der Wunderknabe immer mit einem neuen Zweige in dem Kranze zurückkehrte, den der Enthusiasmus so frühzeitig ihm geflochten hatte, bis 1811, nach Auflösung der Oldenburgischen Capelle, Vater und Sohn die große Wanderung antraten, auf der sie ihren vaterländischen Ruf zu einem wahrhaft europäischen erhoben. Oldenburg blieb dabei immer der eigentliche Wohnsitz der ziemlich zahlreichen Familie, zu welcher die beiden so innig mit einander vereinten Künstler von Zeit zu Zeit mit den wohlerworbenen Gütern zurückkehrten. Des ewigen Reisens müde, auch wegen körperlicher Schwächlichkeit des Vaters nahm 1817 Anton Bernhard eine Anstellung im Orchester zu Frankfurt a. M. an, wohin ihm dann die ganze Familie folgte. Der Umgang hier mit Vollweiler (s. dies.) war von namhaftem Einflusse auf seine fernere theoretische Bildung, der er jetzt den größten Theil seiner Mußezeit widmete. Dem Vater zu gefallen, der, wieder hergestellt, sich gar nicht in der Unthätigkeit gefiel, ergriff er 1818 auf's Neue den Wanderstab, bereiste das südliche Deutschland und Holland. Die Familie zog wieder nach Oldenburg, wohin er 1819, nachdem er sich 1818 während des Congresses längere Zeit zu Aachen aufgehalten und gespielt hatte, ebenfalls durch Ostfriesland zurückkehrte. In dieser Zeit starb der Vater (s. d. vorherg. Art.). Wie sehr ihn dessen Verlust schmerzte, kann nur der begreifen, der mit dem Leben und den Verhältnissen dieses Künstlers genauer bekannt ist. Nicht blos die Bande der kindlichen Liebe fesselten ihn an den Vater; es war etwas Höheres, Heiligeres, Innigeres noch, was sie vereinte, mit Worten aber sich nicht ausdrücken läßt. Die Kunst hatte Beide gleichsam identificirt. Dazu kam sein Verhältniß nach Außen: ohne Anstellung sollte er nun durch einen blos zufälligen Verdienst allein eine ziemlich zahlreiche Familie ernähren; daß der Ertrag der Concerte ferner derselbe große seyn würde, mußte er bezweifeln, da es besonders das Zusammenspiel mit seinem Vater gewesen war, welches ihre Concertsäle bisher so außerordentlich gefüllt hatte. So kam ihm denn der Antrag der ersten Flötistenstelle in der Königl. Capelle zu Dresden höchst erwünscht, um so mehr, als damit zugleich auch einer seiner sehnlichsten Wünsche, mit Carl Maria von Weber näher bekannt zu werden, realisirt wurde. Sobald er von einem bösartigen Scharlachfieber, welches 1819 ihn befiel, wieder hergestellt war, und er den Schmerz über den Verlust seines Vaters und kurz darauf auch seiner jungen Gattin, deren Besitz er sich nur vier Wochen lang erfreuen durfte, nur etwas ausgeweint hatte, ging er 1820 mit Mutter und Geschwistern nach Dresden. Seine Aufnahme war bei Hof und beim Publikum, wie bei seinen Vorgesetzten und Collegen gleich erfreuend und ehrenvoll. In diese Zeit fallen auch seine ersten öffentlichen

Compositions-Versuche. Vielleicht hatte Weber keinen geringen Antheil daran, daß man es ihnen und den folgenden, bis jetzt 107, Werken (12 Concerte, 14 Hefte Variationen, dann viele Duette, Terzette, Quartette, Serenaden, Fantasien, Rondo's ꝛc.) sogleich ansah und noch ansieht, wie des Componisten Streben von jetzt an stets darauf hinausging, einen Weg zu bahnen, auf welchem der Characterreichthum der Flöte mehr hervorzutreten im Stande ist, u. das Vorurtheil, welches man bis dahin hie und da gegen diese gehegt hatte, gänzlich weicht vor einer tief innigen achtenden Zuneigung. Um einen solchen Zweck vollständiger noch und allgemeiner zu erreichen, unterzog F. sich von da an auch mit mehr Fleiß dem Unterrichte, und bildete eine große Zahl vortrefflicher Schüler, die nachgehends durch ihre Anstellungen in fernen Capellen seine gründliche Methode überallhin verpflanzten, unterstützt von einer großen Flötenschule, vielen Etuden und Exercitien, die er mit erläuterndem Texte herausgab, und die um ihrer Vortrefflichkeit und gründlichen Durcharbeitung willen in Deutschland, England und Frankreich schon zum öftern nachgedruckt wurden. Dabei stellte er jedoch seine Kunstreisen auch während seines bisherigen Aufenthalts in Dresden nicht ganz ein. Fast jedes Jahr benutzte er einige Monate dazu: 1823 war er wieder in Dänemark; 1824 in Baiern; 1826 mit Weber in Paris und London, wo er die traurige Pflicht erfüllte, seinem Reisegefährten und wohlwollendsten Freunde, durch dessen Ansehen diese Wanderung zu einem wahren Trjumphzuge erhoben worden war, den letzten Dienst der Liebe zu erweisen (Weber starb in den Armen Fürstenau's); 1828 in Wien und Prag; 1829 in Münster und Oldenburg; 1830 nochmals in Dänemark und Schweden; und 1831 und 1832 in Berlin, Hamburg und anderen großen Städten Deutschlands. Ueber F's außerordentliche Meisterschaft auf der Flöte, bei der man in Verlegenheit geräth, ob der seltenen technischen Fertigkeit, oder dem eleganten Geschmacke und seelenvollen Ausdrucke ein höherer Grad von Bewunderung zu zollen sey, uns hier auszulassen, halten wir für unnöthig; sie ist zu bekannt, als daß sie eines noch weiteren Zeugnisses bedürfte, und wie innig vertraut F. mit der Natur seines Instrumentes ist, beurkunden, außer seinen Compositionen und jener Flötenschule, auch mehrere vortreffliche Aufsätze über Flötenspiel ꝛc., welche er in die Leipz. allg. musikal. Zeitung (Jahrg. 1825, pag. 709 ff. u. a. a. O.) lieferte, und die wir hiemit allen jungen Flötenvirtuosen zur aufmerksamsten Lecture empfohlen haben wollen. Unter seinen neuesten Compositionen ist ein Quartett für 4 Flöten, seiner inneren und äußeren Behandlung wegen, unstreitig die merkwürdigste. — Einen würdigen Nachfolger erzieht sich F. in seinem Sohne

Fürstenau, Moritz. Erst 11 Jahre ist dieser junge Künstler jetzt alt (er wurde 1824 in Dresden geboren), und seine Fertigkeit auf der Flöte und das Geschick, mit welchem er sie schon zu behandeln versteht, übertrifft die Leistungen und Kräfte Vieler, die Alters halber mit mehr Recht als er auf den Namen Künstler glauben Anspruch machen zu können. Schon als Kind von drei Jahren zeigte er so viel Lust zur Musik, daß er Stunden lang bei seinem Vater (s. den vorherg. Art.) ohne Beschäftigung sitzen und ihm Flöte blasen zuhören konnte, und alle seine kindlichen Spiele bezogen sich auf Musik, namentlich auf die Flöte, die sein liebstes Spielzeug war, mit dem er sich mit bewundernswerther Ausdauer auf alle mögliche Art und Weise unterhalten konnte. Dies veranlaßte den Vater, noch ehe der Knabe sein 6tes Jahr erreicht hatte, den Unterricht mit ihm zu beginnen, und kaum hatte er das 8te Jahr erreicht, so ließ er sich

im October 1832 in einem öffentlichen Concerte zum Erstaunen des zahlreich versammelten Dresd'ner Publikums, und am Neujahrstage 1833 in einem Hofconcerte vor Sr. Maj. dem Könige so beifällig auf der Flöte hören, daß dieser ihm am Schlusse des Concerts zur Aufmunterung eine kostbare goldene Uhr überreichen ließ. Hierauf nahm ihn auch der Vater auf allen seinen ferneren Kunstreisen mit, die er von 1833 an, meist durch Deutschland, machte, und auf denen der Knabe überall mit wohlverdientem Beifalle gehört wurde. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, wo die Leistungen eines neuen Künstlerpaars Fürstenau (s. d. beid. vorherg. Art.) der Gegenstand der Bewunderung von ganz Europa werden, und so ist auch dieser Knabe schon, wenn anders er auf dem rechten Wege bleibt, den er an der Hand seines großen Vaters betrat, von Bedeutung für die Kunstgeschichte unserer Zeit. Dr. Sch.

Fusa, der lateinische Name der Achtel-Note.

Fusella, kommt bei den alten lateinischen musikalischen Schriftstellern zuweilen auch als Name der Vierundsechszigstel-Note vor.

Fuß, Johann Evang., geboren zu Telna in Ungarn 1777, erhielt als Sängerknabe in Baja den Elementar-Unterricht in der Musik, für welche Kunst er schon frühzeitig eine entschiedene Vorliebe gewahren ließ. Zum Schuldienste bestimmt war der heranwachsende Jüngling eifrigst bemüht, in beiden Fächern nach Kräften sich auszubilden, und ihn lohnte das Alles überwiegende Selbstbewußtseyn, durch regen Fleiß und Beharrlichkeit dem ersehnten Ziele stets näher zu rücken. Als Informator auf das Landgut eines Edelmanns im Stuhlweißenburger Comitate berufen, versuchte er sich zuerst auf den dortigen Haustheatern in mehreren kleinen Compositionen, und da ihm zugleich auch die musikalische Leitung bei den kirchlichen Funktionen übertragen wurde, so übte er sich desgleichen im Directionsgeschäft und gewann einen immer mehr und mehr gesicherten Ueberblick. Später erhielt er eine Musikmeistersstelle in Preßburg, und brachte seine größere Erstlingsarbeit, das Duodrama „Pyramus und Thisbe", zur Darstellung im städtischen Theater, mit einem nimmer gehofften glücklichen Erfolge. Bald nachher wandte er sich nach Wien, um unter Albrechtsberger den ganzen theoretischen Curs gründlich durchzumachen; dort vollendete er in verschiedenen Zwischenräumen eine zwar nicht übergroße, aber recht achtbare Anzahl Clavier-, Gesang- und Instrumental-Werke, wovon weiter unten die Rede ist, welche seinem Namen Eingang in der Kunstwelt verschafften, und bei denen Joseph Haydn's väterlich wohlmeinender Rath hülfreich ihm zur Seite stand. Zum Mannesalter gereift übernahm F. das Capellmeister-Amt in Preßburg, und hatte durch sein rastloses Bemühen einen fruchtbringenden Einfluß auf das keineswegs gut organisirte Opernwesen. Nach dem mit der Sommer-Saison herkömmlich eingetretenen Bühnenschluß wählte er abermals die Kaiserstadt zum bleibenden Domicil, und beschäftigte sich theils mit Unterrichtgeben, theils mit dramatischen Compositionen; auch soll er, wie verlautete, das Correspondenzgeschäft für die Leipziger allg. musikal. Zeitung besorgt haben. Aber eben die anstrengenden Kopfarbeiten versetzten ihn, bei einer ohnehin nicht sonderlich rüstigen Körper-Constitution und einem äußerst reizbaren Nervensystem, in einen kränkelnden Zustand, der, mit einem Hautübel und Hämorrhoidal-Leiden beginnend, allmählig mehr und mehr überhand nahm, und ihn bestimmte, im Vaterlande Genesung und Wiederherstellung zu suchen durch die warmen, heilbringenden Quellbäder in Ofen, woselbst ihm ein theurer Bruder

und geliebte Jugendfreunde lebten. Der Anfang versprach eine glückliche Wendung, denn die Krämpfe und rheumatischen Anfälle minderten sich sichtlich; allein als schon in Aller Augen ein Hoffnungsstrahl erglänzte, als der feindselige Dämon gebannt schien und — leider nur trügerische — Symptome auf Besserung hindeuteten, da schwebte der Todesengel über seinem Haupte, ein bösartiges Nervenfieber senkte sich herab, und führte ihn binnen vier Tagen, am Morgen des 9ten März 1819, ein in das Land der Ruhe und des ewigen Friedens. Er war Künstler geworden durch inneren Beruf und vorherrschende Naturgaben, durch eigenen Fleiß und unablässiges Studium; er fühlte selbst am besten, was er vermöge, aber verhehlte sich nimmer, was zu erlernen noch übrig. Im geselligen Leben dienstfertig, bescheiden, fein gebildet, wohlunterrichtet, anständig, gesittet, muß F. jenen Beneidenswerthen zugezählt werden, die in das Grab steigen, ohne einen einzigen Feind zu hinterlassen. Seine sämmtlichen Compositionen, welche theils durch öffentliche Productionen, theils durch den Druck bekannt und verbreitet wurden, bestehen in dem bereits namhaft gemachten Duodrama „Pyramus und Thisbe"; „Watwort", „Isaak", „Judith", „Jakob und Rachel", Melodrama's mit Chören und Gesängen; „der Käfig", Operette; „Pandora's Büchse", Parodie; einer Messe und verschiedenen Kirchenstücken; der Ouverture zu Schiller's Tragödie „die Braut von Messina"; einer Pantomime; vielen kleineren Clavier- und Gesangswerken; einer Gelegenheits-Cantate; mehreren Liedern, Canons u. Vocal-Quartetten; einer zweiten großen Messe, doch nach des Schicksals eisernem Willen nur bis zum Credo vollendet. Alle diese Arbeiten sind in einem klaren Style geschrieben, streng correct, frei von Reminiscenzen, ohne Effecthascherei, verständig und besonnen angelegt und durchgeführt, sorgfältig gefeilt, kunstvoll ohne Künstelei, melodisch und wirksam in jeder Form. — d.

Fuß. Als technischer Kunstausdruck kommt dieses Wort in drei verschiedenen Bedeutungen in der Musik vor. Einmal als aus der Poesie entlehnt, wo es ein kleines, aus einigen Sylben bestehendes Glied der Rede bezeichnet, welches nur einen einzigen Accent hat (s. Rhythmus), in der Musik also ein aus verschiedenen Zeiten bestehendes melodisches Glied, welches auch nur einen einzigen, d. h. grammatischen Accent (s. dies.) enthält, und gewöhnlich ein Tact genannt wird. So besteht z. B. in folgendem Beispiele bei a die Bewegung des Tactes aus einer langen und kurzen, bei b aus einer innerlich langen und zwei kurzen, und bei c aus zwei kurzen und einer langen Tactzeit, also immer der Tact nur mit einem einzigen schweren grammatischen Accent:

a. b.

c.

In der Poesie hat man die verschiedenartigen gebräuchlichen Füße mit besonderen Namen belegt, um nicht nöthig zu haben, die aus denselben zusammengesetzte Bewegung der Verse, oder das Metrum derselben, durch eine weitläuftige Umschreibung erst anzuzeigen; in der Musik, wo die Tonfüße ungleich zahlreicher und mannigfaltiger sind, weil hier nicht blos lange und kurze, sondern auch sehr verschieden lange und kurze Zeiten vorkommen,

hat man keine besonderen Namen für die einzelnen Füße allgemein eingeführt. Nur hin und wieder bedient man sich auch hier der in der Dichtkunst gebräuchlichen Namen, die dann eine gewisse verhältnißmäßige Dauer der Töne anzeigen, wie dies unter Metrum und den einzelnen dahin gehörigen Artikeln erklärt ist. — In der zweiten Bedeutung bezieht sich das Wort Fuß in der Musik auf ein gewisses Verhältniß der Höhe und Tiefe der Töne. Besonders in der Orgelbauersprache kommt es in dieser Art häufig vor, und ist hier gleichbedeutend mit Fußton. Von einem offenen Flötenregister, dessen verschiedene Octaven die Töne in eben derselben Höhe und Tiefe enthalten, wie sie die Singorgane der verschiedenen menschlichen Stimmen angeben, enthält die tiefste Pfeife oder das große C von ihrem Kerne an bis zur Mündung gewöhnlich 8 Fuß, folglich muß nach dem bekannten Verhältniß der Intervalle (s. dies.) ein offenes Register, dessen große C-Pfeife nur 4 Fuß lang ist, alle Töne um eine Octave höher, und ein anderes, dessen große C-Pfeife 16 Fuß lang ist, alle Töne um eine Octave tiefer angeben als die menschliche Stimme oder das ihr conforme achtfüßige Register. Um die bestimmte Höhe und Tiefe zu bezeichnen, in welcher die Octaven unsers Tonsystems ausgeübt werden, nimmt man die Länge der Pfeife zum Maaßstabe an, die dabei der tiefste Ton des Systems oder das sogenannte große C erfordert, und nennt die Höhe oder Tiefe dieser Töne, also das ganze Stimm-Register, 8füßig, wenn das große C eine Pfeife von 8 Fuß hat, oder, was dasselbe ist, wenn die Töne des ganzen Systemes in derjenigen Höhe ausgeübt werden, in welcher sie in dem Umfange der menschlichen Stimme enthalten sind; 4füßig, wenn dieselben um eine Octave höher, und 16füßig, wenn sie um eine Octave tiefer klingen. So spricht man von einem 16füßigen Contrabaß oder Contrafagott, Principal u. s. w. Was man nun unter 1füßig, 2füßig, 32füßig zu verstehen hat, ergiebt sich aus dem Bisherigen von selbst. Alles dies läßt sich jedoch, streng genommen, nur auf die offenen Labialstimmen anwenden; bei den gedeckten, halb oder ganz gedeckten Stimmen bezieht sich das Wort Fuß oder Fußton nur allein auf die Tongröße, und nicht die Größe des Pfeifenkörpers. Principal 8 Fuß (8′) heißt: die längste Pfeife (große C-Pfeife) dieser Principalstimme ist vom Kerne an 8 Fuß lang; Gedact 8 Fuß (8′) aber heißt: die Taste des großen C giebt ihren Ton in derselben Höhe und Tiefe an, wie eine 8füßige Principal- oder, nach Obigem, die natürliche menschliche Stimme, obgleich die Pfeife an sich nur 4 Fuß lang ist. Durch das Decken der Pfeife nämlich wird nach akustischen Gesetzen (s. Blasinstrument) der Ton von selbst schon um eine Octave erniedrigt (vergl. auch Mensur). Um dieses Umstandes willen ist auch der Ausdruck Fußton eigentlich richtiger und bezeichnender als blos Fuß. — Drittens endlich wird auch der unterhalb des Kernes befindliche Theil einer Orgelpfeife, oder derjenige, welcher den Wind aus der Windlade empfängt, und der unterste Theil der Flöte (s. dies.), auf welchem sich die Dis- oder Es-Klappe befindet, Fuß, nämlich der Fuß der Pfeife und der Fuß der Flöte, genannt. Hier also bezeichnet Fuß einen wirklichen Theil des Instrumentenkörpers, ohne Beziehung auf dessen Ton.

Fußboden einer Orgel. Wenn er gleich kein Kunstproduct an einer Orgel ist, so wirkt er dennoch so wichtig auf sie ein, daß seiner hier in so fern gedacht werden muß, als seine Festig- und Unerschütterlichkeit eine Haupt-Bedingung beim Bau einer Orgel sind, so wie, daß dazu nicht tannene, sondern eichene Bohlen genommen werden müssen, und

zwar 1) deshalb, weil in diese nicht der Holzwurm so leicht wie in Tannen-Holz kommt, der oft schon durch einen tannenen Boden in eine Orgel gebracht und derselben sehr nachtheilig wurde; 2) weil Eichenholz viel steifer als tannenes ist, daher mehr zur Festigkeit des Bodens beiträgt; 3) weil Eichenholz dauerhafter wie tannenes ist.

Fußclavier, s. Pedal.

Füßig, s. Fuß.

Fußloch heißt die Oeffnung eines Pfeifenfußes oder Schallbechers, mit der sie im Pfeifenkessel stehen, und durch welches der Wind in den Pfeifenfuß oder in den Schallbecher geht.

Fußton, s. Fuß.

Fütterung nennt man die gebogenen schmalen Streifen von Holz, welche an den Seiten des Corpus der Geigen-Instrumente oben und unten an die Zarge geleimt sind, damit die Decke (Resonanzboden) und der Boden des Instruments desto fester an dieselben angeleimt werden können.

Fux, Peter, s. Fuchs.

Fux, Matthäus, im 17ten Jahrhunderte Hof-Lautenmacher zu Wien, wie Baron in seinem Werke über die Laute versichert, einer der geschicktesten und berühmtesten Meister seiner Kunst.

Fux, Johann Joseph, geb. in Ober-Steiermark 1660, und durch eine Reihe von 40 Jahren Kaiserl. Ober-Capellmeister in Wien. Befremden muß es allerdings, daß von einem damals so hochberühmten Tonsetzer, welcher zuerst die Wissenschaft in ein Lehrsystem brachte, dennoch, bezüglich seiner Lebensverhältnisse, äußerst wenige historische Notizen auf die Nachwelt gekommen sind. Selbst sein Todesjahr ist nicht einmal mit Gewißheit auszumitteln; nur nach dem Zeitpunkte, in welchem er seine letzten Werke vollendete, kann man ungefähr errathen, daß er sich beiläufig eines Greisenalters von 75 bis 76 Jahren erfreuen durfte. Sogar der so ungemein sorgfältige Gerber sah sich gewissermaßen auf fragmentarische Umrisse beschränkt, wie ihn denn überhaupt das eigene Geschick traf, gerade eben in den österreichischen Landen eine unbedeutend geringe thätige Unterstützung zu finden, vielleicht auch, weil ihm die Mittel und Wege dazu fehlten. Wohl trägt einen Theil der Schuld immerhin der Meister selbst, dem ein sonderbarer Stolz nicht erlaubte, auf Mattheson's Ansuchen um biographische Nachrichten Mehr zu erwiedern, als daß ihm jener Ruhm, welchen ihm seine Würde und des Monarchen Huld verleihe, vollkommen genüge, weil er sich gar nicht denken konnte, wie ein ihm ganz fremder Hamburger Cantor auf irgend eine Weise seinem berühmten Namen noch eine ausgebreitetere Celebrität zu verschaffen im Stande seyn sollte; und obendrein gar ein Schriftsteller, der ihn früher schon durch eine Critik seines Solmisations-Fundaments an der empfindlichsten Seite verletzt hatte. Was aber fast ein Jahrhundert hindurch so Vielen mißlang — ein Ziel, wornach Alle vergebens strebten, hat der vor wenig Jahren in Wien verstorbene Franz Sales Kandler erreicht, dessen rastlosen Forschungen die Kunstgeschichte überhaupt wichtige Aufschlüsse verdankt, der in seiner kostbaren Autographen-Sammlung selbst zwei Original-Handschriften, nämlich die „Missa brevis solennitatis“, und jene „In honorem S. Johannis Nepomuceni“, mit dem manu propria J. J. Fux, gleich Heiligthümern bewahrte, und welcher alle, durch den beharrlichsten Fleiß errungene, in bestaubten Archiven gesammelte Resultate mittelst eines dem vierten Jahrgange der Wiener

musikal. Zeitung einverleibten, höchst schätzbaren Aufsatzes zur Publicität brachte. Da nun aber schlechterdings keine zuverlässigere Quelle zu Gebote steht, so mag solche auch hier auszugsweise als Leitfaden dienen. — Fux, ein Zeitgenosse Seb. Bach's, Händels, Caldara's, Leonardo Leo's und Durante's, verwaltete sein ehrenvolles Amt beinahe vier Decenien hindurch, während der Regierung von drei Kaisern. Leopold I., Joseph I. und Carl VI., sämmtlich kunstsinnige Fürsten, und der Tonkunst selbst innig befreundet, würdigten ihn ihrer hohen Achtung, und alle Gnadenbezeugungen, welche ihm von diesen erhabenen Mäcenaten zufloßen, müssen als Beweise dankbarer Empfindungen angesehen werden, die ganz Europa seinen außerordentlichen Verdiensten zollte. Was aber vorzugsweise seinen Namen verewigte, ist das, für classisch geltende, theoretische Werk „Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem regularem", in leicht verständlichem Latein abgefaßt, zu Wien 1725 auf Kaiserliche Kosten gedruckt, und bezüglich des erlangten Rufes nach und nach in fast alle cultivirten Sprachen übersetzt: 1742 deutsch von Mitzler, 1761 italienisch von Caffro, 1773 französisch durch Denis, und 1797 englisch durch Preston. Die Kaiserliche Hof- und Cammer-Capelle, unter der Intendanz des Fürsten Pio, stand damals in ihrem glänzendsten Flor, und deren Erhaltung kostete über 200,000 fl., da manche Individuen mit 4000 bis 6000 fl. salarirt waren, für jene, noch ziemlich geldarme, Zeiten ganz enorme Besoldungen. Fux hatte unter seiner Oberleitung den Vice-Capellmeister Antonio Caldara; die drei Componisten Carlo Badia, Giuseppe Porsile und Francesco Conti, und andere berühmte Künstler. Im Jahre 1723 wurde bei der Krönungsfeierlichkeit Carl VI. zum Könige von Böhmen die von F. in Musik gesetzte Oper „Costanza e Fortezza" in Prag unter freiem Himmel aufgeführt, durch 100 Sänger und 200 Orchesterspieler, indem nicht nur sämmtliche Hofcapellisten, sondern auch alle vorzüglichen Tonkünstler des damit reich gesegneten Königreiches, und viele fremde, eigends dazu geladene Virtuosen darin mitwirkten, namentlich Benda, Graun, Quanz und Weiß. Die Männerrollen wurden durch Cammersänger besetzt; zu den beiden weiblichen Hauptparthien waren die in jener Zeit ausnehmend berühmten Schwestern Ambreville verschrieben worden. Caldara leitete das Ganze, weil der Componist krank war; dennoch ließ ihn sein huldvoller Monarch in einer Sänfte durch Maulthiere nach der Krönungsstadt tragen, um in der Nähe des erlauchten Gönners der eigenen Kunstschöpfung Wirkung beizuwohnen. Der darin prädimirende Styl soll zwar mehr kirchlich als theatralisch gewesen seyn, aber wahrhaft erhaben und großartig. Besonders fand Quanz das gegenseitige Concertiren der Violinen in lauter gebundenen Figuren ungemein effectreich, und diese Satzweise mußte nothwendig zu den überraschenden Neuheiten gehören, weil sogar Mattheson in seiner „Ehrenpforte" eine Serenade von Treu mit den Worten lobt, sie sey ganz in Fux's Manier, ohne faule Stimmen, geschrieben. Bei einer anderen Veranlassung ward dem Günstlinge die gewiß unerhörte Auszeichnung zu Theil, daß der Kaiser eines seiner Werke persönlich dirigirte und am Flügel begleitete. Diese Oper war zum Geburtsfeste einer Erzherzogin verfaßt; die Kronprinzessin sang selbst auf der Bühne mit, und die Monarchin ließ ihrem erlauchten Gemahl bei seinem Eintritte in das Orchester ein prachtvoll decorirtes Exemplar der Partitur überreichen. Da geschah es, daß der über das vollkommene Gelingen ganz entzückte Meister in Extase ausrief: „O Jammerschade! Eure Majestät hätten ein Ober-Capellmeister werden sollen!" welche Encomie der humane Fürst mit naiver Laune also beantwortete: „Danke

schönstens! Doch so haben wir's denn doch noch besser!" Diese Composition hatte am Allerhöchsten Hofe solchen Beifall erhalten, daß nach geendigter dritter Vorstellung, zum Vortheile aller darin Beschäftigten, eine nur aus Treffer-Loosen bestehende Lotterie veranstaltet wurde, deren mindeste Gewinnste — Uhren, Ringe, Dosen und andere Pretiosen — im Werthe nicht unter 500 fl., die höheren aber bis 2000 fl. betrugen. — Fux war nicht nur Gesetzgeber, sondern zugleich auch selbst Sklave der eigenen Gebote; unter Deutschlands Kirchen-Componisten seiner Zeit nimmt er den Ehrenplatz ein, und sogar Nicolai will nach 50 Jahren noch in Wien Spuren seines mächtigen Einflusses auf Styl und Vortrag bemerkt haben. Seine Arbeiten können als Musterbilder des reinsten Satzes gelten; sie sind treue Dollmetscher seiner ausgesprochenen Grundsätze, und müssen, gleich Urkunden einer imponirenden Gelahrtheit, eines durchdringenden Scharfsinnes, so wie des tiefsten Verständnisses aller musikalischen Verhältnisse, immer und überall Achtung und Bewunderung erregen. Den vollständigen Catalog besitzt nur das K. K. Hof-Musikarchiv in Wien. Wenige seiner Werke sind im Auslande bekannt geworden; um so eifriger aber geizten Oesterreichs und Böhmens zahlreiche Klöster darnach; jedoch auch dort liegen sie nunmehr vergraben unter Schloß und Riegel, und harren, fruchtlos wohl, dem Tage der Veröffentlichung entgegen. Von der ganzen, sehr zahlreichen Sammlung sind demnach, außer dem „Gradus ad Parnassum" und jenen beiden Messen, die Hr. Kandler erobert hatte, blos folgende Tonstücke bekannt: Motetto „ad te Domine levavi animam meam"; „Missa constantiae"; „Psalmus 111"; „Confitebor tibi Domine"; „Kyrie, cum Gloria, Credo, Sanctus, Osanna et Agnus"; „Missa brevis"; „Libera me Domine"; „Missa canonica"; „Salve Regina"; „Missa de beata Maria Virgine"; „Missa a Contrapunto nell' terzo tuono"; Opern: „Elisa"; „Il restaute della Psiche"; „La coronna d'Arianna"; „Costanza e Fortezza"; „Enea negli Elisi; Cammerwerke: „Concentus musico-instrumentalis, in septem partitas divisus"; „6 Ouvertures à due Viol., Viola, Basse, 2 Oboè, 1 Fagotto"; und vier Trio's. Die K. K. Hofbibliothek in Wien verwahrt — meist Original-Handschriften — folgende Werke von diesem fruchtbaren Tonsetzer. Oratorien und Kirchenstücke: „la madre dei Maccabaei"; „il trionfo della fede"; „il testamento di nostro Signor"; „il fonte della salute": „il disfaciamento di Sisara"; „la fede sacrilega;" „Christo nel orto"; „la deposition della croce di Gesù Christo"; „la Cena del Signore"; „Gesù Christo negato da Pietro"; 26 Messen; 3 Requiem's; 8 Litaneien; 20 Vespern; 17 einzelne Vesper-Psalmen; 2 Te Deum laudamus; 1 Stabat mater; 6 Mysterium gaudiosum et dolorosum; — zu den Charwochen-Functionen: 5 Completorien; 12 Salve Regina; 19 Ave Regina; 80 Hymnen, Motetten, Gradualien und Offertorien; — Opern, feste teatrali, und Cammer-Compositionen: „Costanza e Fortezza"; „Giunone placata"; „la corona d'Ariana"; „Pulcheria"; „Enea negli Elisi"; „Psyche"; „Diana placata"; „le decime fatighe d'Ercole"; „Orfeo ed Euridice"; „le nozze d'Aurora"; „gli Ossequi della notte"; „il mese di Marzo"; „Dafne in Lauro"; „Angelica, vincitrice d'Alcina"; „Giulio Ascanio, Rè d'Alba", und „Elisa" (in Partitur gestochen). Das wäre Alles, was von einem Meister mit historischer Evidenz berichtet werden kann, der allein durch sein Lehrbuch als Epochenmacher dasteht, der mehr als ein halbes Seculum in ununterbrochener Thätigkeit seiner Kunst lebte, und vier Fünftheile dieser Zeitfrist (von 1695 bis 1735) die höchste Ehrenstelle einnahm, aber wohl auch jenen Schatz von Weltklugheit und Menschenkenntniß besaß, um selbst im wandelbaren Wech-

sel der Verhältnisse, an Europa's erstem Fürstenhofe, das Glück an seine Fersen zu fesseln, und unerschütterlich den gefährlichen Posten zu behaupten. Ueber alle früheren Ergebnisse — sein Geburtsort, die Herkunft, Ausbildung, Namen der Lehrer, Aufenthalt und Beschäftigung bis zum 35sten Lebensjahre u. s. w. — ist ein dichter Schleier gezogen, den auch die Zukunft schwerlich jemals zu lüften im Stande seyn dürfte. So muß sie denn, gleich uns, mit dem sich begnügen, was reger Kunstsinn und unermüdlicher Forschergeist wenigstens aus Trümmern noch zu retten vermochten. An ihr aber wird es seyn, und sie soll als heilige Pflicht es beachten, das Andenken eines Tonmeisters auch ferner fortzupflanzen, der, bei allen contrapunctischen Grübeleien, welche mitunter an Pedanterie streifen, und gegenüber den gewaltigen Kunstfortschritten kalt, leer und trocken erscheinen, dennoch solche reelle Verdienste besaß, welche die Geschmacksveränderung der kommenden Perioden nicht einmal zu schmälern, viel weniger in Vergessenheit zu bringen vermag, und dem man mindestens zum Ruhme nachsagen muß, daß er seinen Zeitgeist mit kräftiger Hand zu lenken verstand. — Der Vollständigkeit wegen sey schließlich noch erwähnt eines, selbst gegenwärtig noch sehr schätzbaren, „Sing-Fundamentes", und zweier an Mattheson über die Solmisation geschriebenen Briefe, welche dieser im zweiten Bande der „Critica musica" mit Randglossen abdrucken ließ. — d.

G.

G. Der Ton g ist der fünfte in unserem modernen Tonsysteme, oder die achte Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter, die sich, mathematisch berechnet, zu dem Grundtone c verhält wie $^2/_3$ zu 1, d. h. die Länge der Saite g beträgt $^2/_3$ von der Länge der Saite c, weil g zu c eine vollkommen reine Quinte ausmacht. In der Guidonischen Solmisation (s. d.) hatte der Ton g bald den Namen sol, bald re und bald ut, je nachdem nämlich das Herachord von c, f oder g anfing. S. Alphabet. — Das g der verschiedenen Octaven wird bezeichnet $\underline{G}$ = Contra-, G = dem G der tiefen oder sogenannt großen Octav, g = dem g der kleinen, $\bar{g}$ = der eingestrichenen, $\bar{\bar{g}}$ = der zweigestrichenen, $\bar{\bar{\bar{g}}}$ = der dreigestrichenen, und $\bar{\bar{\bar{\bar{g}}}}$ = der viergestrichenen Octave. Als Grundton einer Tonart ist g die Tonica oder der erste Ton in der Leiter von G-Dur und G-Moll (s. dies.). Als Schriftzeichen bedeutet g in der Abbreviatur (s. dies.) gauche, nämlich main gauche (linke Hand). Vergl. auch G-Schlüssel.

Ga, s. Belgische Sylben und Solmisation.

Gabel, s. Frosch.

Gabelkoppel ist eine Vorrichtung, durch welche ein Manual vermöge gabelförmiger Hölzer (Frösche) so mit einem anderen Manuale verbunden werden kann, daß, wenn das eine gespielt wird, das andere mitspielen muß. Diese Koppelung geschieht folgendermaßen: über der Tastatur des Oberclaviers, und zwar hinter dem Vorsetzbrette, entweder hinter oder vor der Abstractur, befindet sich ein beweglicher, entweder

mit der Tastatur oder mit einem Registerzuge verbundener Rahmen, auf dem eine mit der Tastatur parallel laufende Welle mit oben aufliegenden hölzernen Gabeln (blindes, besser Koppel=Clavier), die mit ihren Zinken nach dem Sitze des Orgelspielers gerichtet sind, befestigt ist. Dicht hinter dem Hypomochlio der Taste ist diese mit einer belederten sanften Erhöhung versehen, auf welche, wenn der Rahmen hervorgezogen wird, die Gabelzacken heraufgleiten. Da nun die in die Tasten des Untermanuales fest eingeschrobenen Väterchen, welche mit Abstracten verbunden sind und über sich ein Mütterchen haben, durch die blinden Tasten des Ober=Claviers laufen, die Gabeln, wenn sie vermöge der Schiebung des Ober=Claviers, oder des Rahmens durch einen Registerzug auf die vorhin genannte sanfte Erhöhung heraufgeschoben werden, nicht nur die Väterchen mit ihren Zinken umfassen, sondern auch den Raum zwischen den blinden Obertasten und den mit den Untertasten in Verbindung stehenden Mütterchen völlig ausfüllen, so drücken die Mütterchen beim Anschlage der Untermanual=Tasten auf die Gabeln, und diese wiederum auf die Obertasten, die dann beim Spielen des Untermanuales auf diese Weise mit heruntergezogen werden.

Gabler, einer der vortrefflichsten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Ravensburg und starb um 1784. Als Zeugen seiner außerordentlichen Geschicklichkeit in der Orgelbaukunst dürfen die Orgeln in der Abtei Weingarten in Würtemberg und in der Kirche zu Ochsenhausen genannt werden. Erstere ist eines der schönsten und größten Orgelwerke ganz Deutschlands, hat 4 Manuale und Pedal, 76 klingende Stimmen. Den Riß davon findet man im zweiten Bande der „Kunst des Orgelbaues" von Bedos de Celles.

Gabler, Matthias, Doctor der Theologie und Philosophie, geboren am 22. Februar 1736 zu Spalth, um 1769 als Jesuit ordentlicher Lehrer der Weltweisheit zu Ingolstadt, dann Churbaierischer wirklicher Rath, und endlich seit 1788 Pfarrer zu Wembdingen in Baiern, wo er am 30sten März 1805 starb, war zugleich ein gründlich gebildeter Musiker, ausgezeichneter Orgel= und Clavierspieler, und auch musikalischer Schriftsteller. Von seinen Werken ist indessen nur das älteste noch bekannt: „Abhandlung von dem Instrumental=Tone", welches 1776 zu Ingolstadt in 4. erschien.

Gabler, Christoph August, Musiklehrer in Reval, ein sehr gefälliger Clavier=Componist für Liebhaber, wurde geboren um 1770 zu Mühldorf im Voigtlande, wo sein Vater Prediger war, studirte um 1790 in Leipzig Theologie, und kam darauf um 1794 als Sekretär zum Grafen von Kospoth. Nach einiger Zeit ging er wieder nach Leipzig zurück, um daselbst die Rechte zu studiren, wobei er zugleich eifrig Musik trieb. Im Jahre 1800 befand er sich bereits als Musiklehrer in Reval, wo er damals im Winter mit vielem Beifalle wöchentlich ein Concert gab, und sich in diesen als ein sehr fertiger und geschmackvoller Clavierspieler zeigte. Seine bedeutendsten Compositionen sind: „der Pilger am Jordan", Oratorium (1798 im Clavier=Auszuge gestochen, Leipzig bei Breitkopf und Härtel); „Trauergesang am Grabe eines Freundes" für 4 Singstimmen mit Orchester oder Pianoforte; 6 Sonaten für das Clavier oder Pf.; 30 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pf. (in 4 Sammlungen); deutsche Gesänge für eine und mehrere Stimmen mit Begleitung des Pf.; Gesänge für Freimaurer nebst einer Hymne an den russischen Kaiser, für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pf.; „der Abschied vom Dörfchen", Gedicht für 8 Singstimmen mit Begleitung des Pf.; Serenade für das Pianoforte zu

4 Händen; große Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen; „die Spinnerin", Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen, in B-Dur; Ouverture für das Pf. zu 4 Händen, in A-Dur; Notturno für das Pf. zu 4 Händen; Rondo f. d. Pf. zu 4 Händen; 10 Parthien Variationen f. d. Clavier; Sonate f. d. Harfe mit Violine; Fantasie für die Harfe oder das Pf.; Variirtes Andante für die Harfe mit Flöte; 4 Variationen für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine und Baß; 10 Variationen für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncell; und Andante und 9 Variationen für 2 Waldhörner mit Begleitung des Pf. Seine Tochter und Schülerin — Jeannette G., ist gleichfalls eine vorzügliche Clavier-Virtuosin. Seit 1820 trat sie öfters in den Concerten zu Reval auf, und stets mit wohlverdientem außerordentlichem Beifalle. Als Componistin kennen wir sie durch ein gefälliges Rondo für Pianoforte, und 6 Lieder mit Clavierbegleitung. v. Wrzd.

Gabriele, D., wird von Baini in seinem Werke über Palestrina als Capellmeister zu S. Petronio in Bologna von 1487 bis 1512 aufgeführt. Dies sind aber auch die einzigen Nachrichten, welche die bekannte Geschichte der Musik über ihn enthält.

Gabrieli, Andreas, ein Venetianer. Ueber diesen und Joh. Gabrieli hat uns neuerlich Hr. C. von Winterfeld in seinem Buche: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" Berlin bei Schlesinger 1834 in 4. — sehr ausführliche Aufschlüsse gegeben, die wir, neben schon bekannt Wichtigeren, hier in der Kürze, so weit diese möglich ist ohne Nachtheil für den Leser, mittheilen. Beide scheinen von der alt adeligen Familie Gabrielli, früher Cavobelli genannt, abzustammen, deren Voraltern wahrscheinlich durch eine Mißheirath ihres Standes verlustig wurden, wodurch es ihren Nachkommen erst erlaubt wurde, sich der Ausübung irgend einer (dem Adel verbotenen) Kunst hinzugeben. Andreas G., einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler seiner Zeit, wurde um das Jahr 1556 am 30. September als Organist an der zweiten Orgel zu St. Marcus in Venedig erwählt, nach dem Abgange Hannibal's von Padua, welcher dieses Amt nur 4 Jahre bekleidete. In den Archiven der Kirche wird er nach Gewohnheit jener Zeit von dem Theile seiner Geburtsstadt Andrea da Canarcio genannt. 30 Jahre lang verwaltete er diese Stelle, in den beiden letzten Jahren als Amtsgenosse seines Neffen und Schülers Johann G., die früheren in Gemeinschaft mit Parabosco und Claudio Merulo. Ueberhaupt trafen damals die größten Tonmeister der älteren Schule unter den günstigsten Umständen in Venedig zusammen. Besonders lebhaft war die Handelsverbindung mit Deutschland, namentlich mit Augsburg und Nürnberg. Innungen und Brüderschaften vielfacher Art förderten die Künste, vorzüglich Baukunst, Malerei und Tonkunst. Bei festlichen Gelegenheiten wetteiferten diese Verbrüderungen in Pracht und Geschmack. Dabei durfte auch Musik nicht fehlen; sie sollte in Masse für das Volk und für den Glanz der Stadt wirken. Das war namentlich der Fall bei dem Siege Venedigs und Spaniens über die Türken bei Lepanto, worüber die Freude 1571 allgemein war. 3 Tage lang währte die Feier. Musik griff mächtig ein und entflammte die Gemüther, auch der Meister zu neuen Werken. Beim festlichen Empfange Heinrich's III. von Frankreich wurde Andreas Gabrieli 1574 unter den berühmten Festcomponisten genannt (er hatte sich aber früher schon als Tonsetzer ausgezeichnet). Er hatte zwei Stücke zum Lobe des Königs componirt, beide für 2 Chöre, eins zu 12, das andere zu 8 Stimmen, welche später 1587 bei Gardano zu Venedig gedruckt wurden und 1588 zu Nürnberg

in einer Sammlung, betitelt „Gemma musicalis.“ Dergleichen Festlichkeiten mußten den jungen Joh. G. allerdings bedeutend aufmuntern. Dazu trug die Ankunft Hans Leo Haßler's von Nürnberg 1584, der sich unter des Andreas G. Leitung in der Kunst ausbilden wollte, viel bei. Mit welcher Liebe und Dankbarkeit sein Neffe an seinem Lehrer und väterlichen Freunde, dem Andreas G. hing, sehen wir unter Anderem aus der Zuschrift an Jacob Fugger zu Augsburg in folgendem neu gedruckten Werke: Concerti di Andrea e di Giov. Gabrieli, Organisti della Serenissima Signoria di Venezia: continenti Musica di Chiesa, Madrigali et altro, per voci e stromenti musicali, a 6, 7, 8, 10, 12 et 16. Novamente con ogni diligentia dati in luce. In Venezia appresso Angelo Gardano 1587. — Andreas Gabrieli war nämlich 1586 nach 30jähriger Verwaltung seiner Organistenstelle gestorben. Hier schrieb der Neffe: „Wäre Andreas G. nicht mein Oheim gewesen, so dürfte ich ohne Furcht vor Tadel kühnlich behaupten, daß, wie es im Ganzen wenig ausgezeichnete Maler und Bildner neben einander gegeben, auch wenig Tonmeister und Orgelspieler gelebt haben, die ihm gleich kämen. Da ich aber durch Bande des Blutes ihm wenig minder als Sohn gewesen, darf ich nicht frei herausreden was Neigung und Wahrheit mir sonst eingeben würden. Wer kann leugnen, daß er in jedem Theile der harmonischen Kunst bewundernswerth, ja gleichsam göttlich (das Wort ist Italienern ziemlich geläufig) gewesen? Seine Fertigkeit könnte ich loben, seine seltenen Erfindungen, seine neuen Wendungen, seine anmuthige Schreibart; des Ernstes der Gelehrsamkeit seiner Gesänge könnte ich gedenken, aber auch ihrer Frische und Lieblichkeit, so daß in der That, wer nur gehört, wie klangreich seine einfachen, seine kunstreich verwobenen Werke waren, bekennen durfte, er habe erfahren, was wahrhafte Bewegung des Gemüthes sey, was es heiße, ungewohnte Süßigkeit von der Tonkunst genießen. Ich könnte sagen, daß aus seinen Werken offenkundig hervorgehe, wie er einzig gewesen in Erfindung von Klängen, welche die Kraft der Rede und der Gedanken ausdrücken; aber damit im Uebermaaße der Neigung ich nicht lästig fallen möge, zumal ich sein Neffe bin, so stelle ich es dem Kundigen anheim, über ihn zu urtheilen, welche ihn bis in die innerste Werkstatt seiner Gedanken ergründet haben ꝛc.“ Außer den angeführten Werken giebt Gerber von den vielen dieses gerühmten Meisters noch an: „Madrigali a 5 voci. Venet. 1572“; „Madrigali a 5 et 6 voci cum Dialogo 8 vocum. Nürnberg 1572“; „Madrigali a 3 voci. Nürnberg 1575 (auch in Venedig 1575)“; „Liber I Cantionum ecclesiast. 4 voc. omnibus Sanctor. solennitatibus deservientium. Venet. 1576“; „Cantionum sacrarum 6—16 voc. P. I et II. Venet. 1578“; „Madrigali et Ricercati a 4 voc. Venet. 1587“; „Cantiones 6—19 voc. Venedig u. Nürnberg 1587 (latein. u. italien.)“; „Motetti a 5 voc. Venet. 1565“; „Psalmi poenitentiales 6 voc. cum Instrum. Venet. 1583“; „Madrigali a 6 voc. Venet. 1585“; „Ecclesiasticae Cantiones 4 voc. Venet. 1589.“ Dazu noch mehrere handschriftliche Messen.

Gabrieli, Giovanni, des vorigen Neffe und Schüler, sagt von sich selbst: „Vom ersten Knabenalter an hing ich an der Tonkunst und pflegte ihrer, so weit es meine Lebensverhältnisse zuließen (sie waren aber ausgezeichnet günstig). Wie ich nun an Jahren zunahm, wuchs auch in mir die Liebe zu dieser herrlichen Kunst, so daß ich um die Freundschaft ausgezeichneter Tonkünstler warb, die erlesenen Gesänge, die sie mir mittheilten und anvertrauten, theils dem Drucke überließ, theils wie einen Schatz aufbewahrte, so jedoch, daß ich weder unseren Kirchen, noch den Vereinen meiner Freunde ihren Gebrauch vorenthielt.“ Daß Hans Leo Haßler aus

Nürnberg, ob er sich gleich nur ein Jahr als Schüler des Andreas G. in Venedig aufhielt, unter seine innigsten Freunde gehörte, ist im vorigen Art. bemerkt. Zu beiden fand sich noch ein Nürnberger Kunstfreund, Georg Gruber (Kaufmann), dessen Hochzeit beide Künstler mit einem musikal. Werke feierten (s. unten). Schon 1575 stand G's Name als Componist neben denen der größten Meister jener Zeit: Il secondo libro de' madrigali a 5 voci, de' floridi virtuosi del serenissimo duca di Baviera, con una a dieci. Nuovamente posti in luce. Venezia appresso l'erede di Girolamo Scotto 1575. — Unter der Leitung seines Pflegevaters that er sich früh als tüchtiger Orgelspieler hervor, so daß er nach dem Abgange des Claudio Merulo am 7. November 1584 zum Organisten an der ersten Orgel der St. Marcuskirche in Venedig erwählt wurde. Mit Deutschland stand er fortwährend in den innigsten Verhältnissen. Unter seine Gönner und Freunde gehörten unter Anderen der Herzog von Baiern Albert V. und dessen Söhne; auch die Fugger, vornämlich Georg F. — Dennoch läßt sich nicht erweisen, ob er je persönlich in Deutschland gewesen und namentlich München, Augsburg und Nürnberg besucht habe. Es ist eher zu verneinen. Daß er aber in Deutschland seit dem Ausgange des 16ten Jahrhunderts zu den am meisten geachteten und beliebten Meistern Italiens gezählt wurde, ergiebt sich aus 7 verschiedenen Sammlungen meist geistlicher Gesänge, von denen 6 in Nürnberg gedruckt wurden bis 1609, worin seine Compositionen der Zahl und dem Werthe nach die vorzüglichste Stelle einnehmen. Später sind noch 3 Sammlungen hinzu gekommen, unter denen auch die von Bodenschatz ist. Ja als der Landgraf Moritz den damaligen Juristen und trefflichen Sänger Heinrich Schütz zu Marburg dahin gebracht hatte, sich der Musik ganz zu widmen, sendete er ihn auf seine Kosten 1609 zu Joh. G. nach Venedig, um dort seine schon gewonnene Musikbildung zu erweitern. Dieser sagt später von seinem Lehrer: „Als ich wieder nach Venedig kam, ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem großen Gabrieli die ersten Lehrjahre in meiner Kunst zugebracht hatte. Ja, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, den Amphionen würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besäße Melpomene keinen andern Gemahl als ihn, solch ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war deß reichlich Zeuge, der ich ganzer 4 Jahre lang seines Umganges genoß, gar sehr zu meinem Frommen." — Eben so ehrend und noch herzlicher sprach sich sein zweiter Schüler, der minder bekannte, aber seines Meisters nicht unwürdige Aloys Grani gelegentlich bei Uebersendung einer Sammlung von Compositionen seines geliebten J. G. an den Abt des Reichsstifts St. Udalrich und Afra zu Augsburg, Johann Merck aus Mindelheim, über ihn aus. Michael Prätorius erwähnt ihn im 3ten Theile seines Syntagma musicum in den meisten Abschnitten als Muster und nennt ihn oft den vortrefflichsten, hochberühmtesten. Desgleichen mehrere Andere. — Giov. Gabrieli starb 1612, als ein Meister, der am Markstein der Zeit der älteren Musik blüht und in den Anfang einer neuen Periode hinein reicht, ohne seine Selbstständigkeit und seine Wirksamkeit für das Bestehende und Werdende zugleich zu schwächen. Sein Freund Georg Gruber gab nach Gabrieli's Tode die ihm anvertrauten Gesänge, mitsammt dem 16 stimmigen Hochzeits-Madrigal, dem ein lateinischer Text untergelegt wurde, der es zu einer Auferstehungs-Motette umgestaltete, 1615 zu Nürnberg in einer fehlerfreien Auflage heraus: Reliquiae sacrorum concentuum Giov. Gabrielis et Joh. Leonis Hassleri, utriusque praestantissimi

musici, et aliquot aliorum praecellentium aetatis nostrae artificum motettae 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18 et 19 vocum etc. typis et sumptibus Pauli Kaufmanni. Nürnberg 1615 (die Sammlung enthält 19 Stücke unsers Comp.) — Für die Orgel: „Intonationi d'Organo. L. I Venet. 1593." „Ricercati. L. II et III. Ebendaselbst 1595"; „Sacrae Symphoniae Joa. Gabrieli, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 16 tum vocibus quam instrumentis. Edit. nova. Venedig, bei Aug. Gordanus. 1597"; „Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum autorum etc. Nürnberg, bei Paul Kaufmann 1613"; „Symphoniae sacrae Joannis Gabrielii. Lib. II. Edit. nova. Venedig 1615. (32 Gesänge enthaltend)." Daß in mancherlei Sammlungen gemischter Art Vieles von ihm gedruckt wurde, ist bereits erwähnt worden. In seinen früheren, dem 16ten Jahrhunderte angehörenden heiligen Gesängen stellt er in seinen Werken „jene eigenthümliche, schöne Blüthe heiliger Tonkunst im ältern Sinne dar." Besonders hoch wurden von Katholiken und Protestanten seine Magnificate der Maria nach Lucas gehalten, welche Gesänge die alte Kirche mehr als demüthiges Danklied, denn als festlichen Jubelgesang auffaßte. So finden wir es auch in G.'s meisten Magnificaten. Von den Gesängen an die Maria hebt Winterfeld noch 2 heraus, weil sie auch unter den Evangelischen beliebt waren und theilt sie in seinem Hefte der Notenbeispiele mit (I. A. 6 u. 7). Diese in sich vollendete, allein nicht frei, sondern an kirchliche Typen streng gebundene Kunst erhielt nun einen größeren Umfang von Kunstmitteln und eine größere Mannigfaltigkeit in Darstellung wechselnder Gemüthsbewegungen, was sich G. groß und schön aneignete. Die streng canonische Form wurde nicht mehr absichtlich gesucht, ja das Hergebrachte vermieden, wenn es nur zum Verstande und nicht mehr zu dem Sinn sprechen konnte, durch welchen die Tonkunst in die Seele dringen soll. G. W. Fink.

Gabrieli, Domenico, aus Venedig gebürtig, hat sich in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts durch mehrere Opern-Compositionen bekannt gemacht, die von 1683 bis 1695 mit ziemlichem Beifalle aufgeführt wurden, ohne daß indeß irgend eines seiner Werke Bedeutung gehabt hätte. Gerber giebt noch ein Alt-Solo mit Instrumenten an: „Vexillum pacis", das sich in einem Motettenwerke, 1695 zu Bologna gedruckt, vorfindet. — Weit größeres Aufsehen machten noch zwei Sängerinnen dieses Namens, vorzüglich

Gabrieli, Catharina, geboren um 1730 zu Rom, in der ersten Zeit ihrer künstlerischen Versuche, die sehr jung begonnen wurden, la Cuochetina genannt, weil ihr Vater der Koch eines Cardinals war. Schon in ihrem 15ten Jahre war sie der Liebling und die Bewunderung ihres Volkes, das ihr um ihrer Kunst und ihrer ausgezeichneten Weltbildung willen, wohl auch ihrer zur rechten Zeit angebrachten Freigebigkeit wegen, alle ihre Eigenheiten, namentlich ihren oft trotzigen, launenhaften Stolz, viel lieber noch ihre häufig wechselnden Liebhabereien zu schönen Männern verzieh. Von den letzteren hatte aber auch das Publikum Etwas, denn immer sang sie am reizendsten, wenn sie ihren Begünstigten im Vordergrunde der Loge sah, oder als Sänger ihn neben sich hatte. Nach Wien berufen hatte sie das Glück, von Metastasio im Vortrage des Recitativs und alles dessen, was zum Schauspieler gehört, unterwiesen zu werden. Sie genoß des größten Beifalls, und brachte bereits 1765 große Reichthümer mit nach Palermo. Um 1769 berief sie Catharina II. nach Petersburg mit einem Jahrgehalte von 6500 Rubeln nebst freier Tafel und Wohnung. Andere geben sogar 5000 Dukaten und Alles frei an. Ueberall wird die Anecdote erzählt, sie

habe der Kaiserin, die ihr sagen ließ, daß ihr Feldmarschall nicht so Viel als sie erhalte, geantwortet, die Kaiserin möge ihren Feldmarschall singen lassen. 1775 ging sie nach London, wo sie allen Sängerinnen jener Zeit weit vorgezogen wurde. Burney rühmt sie als eine der gebildetsten Damen der großen Welt. 1777 begab sie sich wieder in ihr Vaterland, und zwar nach Bologna, sang noch 1780 zu Mailand. Darauf scheint sie sich in Rom niedergelassen und still mit ihrem Bruder gelebt zu haben. Wenigstens fand sie der Capellmeister Reichardt daselbst, der lange zu bitten hatte, ehe sie ihm am Flügel eine Arie vorsang. Ihr Bildniß wurde zu London 1786 gestochen. Von Allen, die sie hörten, wird die Schönheit und Biegsamkeit ihrer Stimme, so wie ihr herrlicher Vortrag bewundernswerth gefunden. Dazu kam noch eine sehr reizende Gestalt, womit sie Alle ohne Unterschied bezaubert haben würde, wenn sie weniger eigensinnig und cabalensüchtig gewesen wäre, auch mit ihrem Gesange mehr hätte gefallen als in Erstaunen setzen wollen. Auf der Bühne war sie am gefährlichsten. Noch im vorgerückten Alter erschien sie wie in schönster Blüthezeit, und verstand, achtete sie es einmal für nothwendig, und ließ es ihr die Leidenschaft zu, durch ihren Gesang und ihr Spiel alles frühere Unrecht vergessen zu machen. Das vermochte sie aber selten über ihren Starrsinn zu gewinnen, den selbst Gewalt nicht beugen konnte.

Gabrieli, Franzesca, gebürtig aus Ferrara, war noch 1770 Schülerin des Sacchini im Conservatorium zu Venedig, als sie schon ihrer umfangreichen und schönen Stimme wegen sehr ausgezeichnet wurde. Sie hielt das dreigestrichene e völlig rein und kräftig aus. 1785—86 sang sie im Winter neben der Mara in London. †b.

Gabrielsky, Johann Wilhelm, Königl. Preußischer Cammermusikus und erster Flötist beim Königl. Theater zu Berlin, ist daselbst am 27sten Mai 1791 geboren. Sein Vater, ein geborner Pole, stand in Berlin als Unterofficier bei der Artillerie, wo der Sohn in die zum Regiment gehörende Schule geschickt, und bis zum 11ten Jahre unterrichtet wurde, nachher aber noch in einigen Schulwissenschaften Privatunterricht erhielt. Der Vater spielte Violine und fing an, als der Knabe sieben Jahre alt war, selbigen auf der Violine zu unterrichten. Er machte so gute Fortschritte, daß er schon im folgenden Jahre den Vater bei Tanzmusiken unterstützen konnte. Indessen sowohl die zu geringe Abwechselung beim Unterrichte, als auch die zu große Anstrengung beim Spielen zum Tanz, welches oft ganze Nächte dauerte, brachten in ihm einen Widerwillen gegen die Musik hervor, und gern hätte er etwas Anderes ergriffen, wenn es ihm der Vater erlaubt hätte. In seinem neunten Jahre wurde er durch einen Schulkameraden aufgemuntert, die Flöte zu erlernen, und genoß ebenfalls darin von seinem Vater den ersten Unterricht; späterhin unterrichtete ihn ein Artilleriehauptmann, Namens Vogel, der die Flöte sehr fertig und besonders rein blies, auch besaß derselbe eine bedeutende Sammlung von Musikalien. Hier bekam der Knabe eine ganz andere Ansicht von der Musik, wozu noch der glückliche Zufall sich fügte, daß der jetzt noch lebende ausgezeichnete erste Flötist bei der Königl. Capelle, A. Schröck, in der Nähe seiner Eltern wohnte, wo er oft unter dessen Fenster ging, und sein außerordentliches Spiel belauschte. Späterhin wurde er diesem Künstler empfohlen, und selbiger erlaubte, daß er ihn öfters besuchen durfte. Im Jahre 1810 fing er an, Unterricht zu geben, und studirte jetzt allein die Flöte; die übrigen Instrumente, außer der Violine, legte er ganz bei Seite. In demselben Jahre wurde er in den damals so besuchten Abonnements-Concerten

der Gebrüder Bliesener eingeführt, und ließ sich daselbst in einem Doppel-Concerte mit dem verstorbenen geschickten Flötisten Cammermusikus C. Schulz zum ersten Male öffentlich hören. Im folgenden Jahre gab er sein erstes Concert im Saale der Stadt Paris, worin er seine erste Composition, „Adagio und Variationen mit Orchester-Begleitung“, vortrug. Während dieser Zeit hatte sich ein musikalischer Verein gebildet, zu welchem er gehörte; der Aufruf des Königs erschien, und sämmtliche Mitglieder verbanden sich, diesem zu folgen; er entschloß sich, als Cavallerist den Feldzug 1813 mitzumachen. Bei einem Proberitt aber hatte er das Unglück, zu stürzen und den rechten Arm zu brechen, wodurch sein Vorhaben vereitelt wurde. Im Jahre 1814 nahm er ein Engagement bei dem damals stehenden Theater des Schauspieldirectors Wöhner in Stettin an. Hier beschäftigte er sich viel mit der Composition, und schrieb namentlich Viel für sein Instrument. Im Jahre 1816 verließ er Stettin, und trat in die Königl. Capelle zu Berlin, wo er sich auch verheirathete. Im Jahre 1817 begann er die Composition zuerst beim Capellmeister Gürlich, und später beim Capellmeister Seidel zu studiren, wobei ihm einige Vorkenntnisse, welche er früher bei Zelter erlangt hatte, sehr zu Statten kamen. Den Beschluß seiner Studien machte er bei dem in Berlin lebenden Musikdirector Birnbach. Wegen seines beschränkten Urlaubs konnte er immer nur kleinere Kunstreisen, z. B. an einige Fürstliche Höfe, im Jahre 1812 über Stettin, Stralsund, Rostock, Lübeck, Hamburg nach Bremen; im Jahre 1822 über Breslau, Posen nach Warschau u. s. f., machen. Seine bis jetzt erschienenen Compositionen bestehen in Solo's, Duo's, Trio's, Quatuor's, Concerten, mehreren anderen Flötensolo's mit Orchester- und Pianoforte-Begleitung, als auch einigen Compositionen für Gesang, welche größtentheils in Leipzig erschienen sind. Von diesen muß man den Duo's op. 39 und 92, dem 3ten Concertino op. 75, dem 2ten Quartett op. 95, 3 Quatuors für 4 Flöten op. 53, Trio's für 3 Flöten op. 10 und 58 den meisten Werth beilegen. Das neueste Werk ist das 5te Concertino op. 103, welches bei Schlesinger in Berlin erschien.

Gabrielsky, Julius, Bruder des vorigen, gleichfalls ein sehr wackerer Flötist, ist den 4ten December 1806 in Berlin geboren. Er erhielt, nachdem er das 7te Jahr zurückgelegt hatte, von einigen Privatmusikern den ersten Unterricht auf der Flöte und Violine. Späterhin unterrichtete ihn sein Bruder. Durch eifrigen Fleiß und unter des Bruders geschickter Leitung war er im 11ten Jahre so weit gekommen, daß er sich mit diesem in einem Doppel-Concerte öffentlich hören lassen konnte. Im 13ten Jahre verließ er, nachdem er sich bis zur 3ten Classe hinaufgearbeitet hatte, das Gymnasium, und widmete sich ausschließlich dem Studium der Musik. Im 15ten Jahre machte er seine Militärpflichtigkeit als Hautboist beim 2ten Garderegimente ab. Während dessen studirte er die Theorie der Musik, und suchte sich auf seinem Instrumente immer mehr zu vervollkommnen. Im Jahre 1825 wurde er aufgefordert, Dienste am Königlichen Theater zu nehmen, worauf seine Anstellung bald erfolgte. Seitdem hat er sich oftmals mit großem Beifalle hören lassen, und sich auch in der Composition mit Glück versucht, wiewohl von seinen Arbeiten noch Nichts im Stich erschienen ist.

Gade, Theodor, ein fleißiger Tanz-Componist zu Berlin, gab eine lange Reihe von allerhand Tänzen und tanzartigen Tonstücken heraus, deren Melodien und Motive nicht selten auf die sonderbarste und possierlichste Art und Weise aus Opern u. dergl. zusammengerafft sind. Innerlich oder

äußerlich ein großer Verehrer von Spontini war denn sein Augenmerk dabei natürlich auch hauptsächlich auf dessen Werke gerichtet; wie selten gut es sich aber nach Spontini's Musik tanzen läßt, weiß Jeder. Einen besseren Geschmack zeigte G. bei seiner „Polyhymnia", einem Cyclus von Liedern, wie denn überhaupt seine Gesangs-Compositionen, und namentlich die Gesänge aus Schulze's „Cäcilia", den Vorzug vor allen seinen Tänzen verdienen, wenn wir das Ballet „die Eifersüchtigen auf dem Lande" allenfalls ausnehmen. Seine Claviersachen sind theils unbedeutende Kleinigkeiten, theils höchst kunstlose Combinationen fremder Gedanken, so daß wir unter den 20 u. mehr Nummern nicht eine einzige wüßten, die hier der besonderen Anführung werth wäre.

Gähler, von, Conferenzrath und erster Bürgermeister in Altona, geb. 1748 in Delmenhorst und gest. zu Altona 1825, war ein durchbildeter Musiker, Schüler und Freund von Imanuel Bach, den er hoch verehrte, und durch dessen sorgfältige Bildung er die Kraft erlangt hatte, eine wahrhafte Reformation in dem musikalischen Geschmacke von ziemlich ganz Holstein zu bewirken. Fertiger Clavierspieler mochte er fast keine andere als Bach'sche Compositionen spielen. Man darf ihn mit vollkommenstem Rechte den letzten Sprößling aus der Bach'schen Schule nennen. Bekannt als gründlicher Musikverständiger war er auch mehrjähriger Mitarbeiter an der Leipz. allg. musikal. Zeitung, und viele Abhandlungen und Recensionen, welche er bis zu den letzten Tagen seines Lebens in dieselbe lieferte, sind unvergängliche Zeugen seines tiefen Gefühls, seiner umfassenden Kenntnisse und seiner innigen Liebe zu der Kunst, der er gleichwohl, um der eigentlichen Berufsgeschäfte willen, nur die Stunden seiner Muße widmen durfte. o.

Gaëlen — Gaëlische Musik, s. Kelten — Keltische Musik.

Gaffi, Bernardo, römischer Tonkünstler, aus dem Ende des 17ten und dem Anfange des 18ten Jahrhunderts, war Virtuos auf dem Claviere und als solcher ein Schüler von Bernardo Pasquini zu Rom. In dem Fürstlichen Musikarchive zu Sondershausen befinden sich noch zwei Cantaten für eine Stimme mit Clavierbegleitung („Dite mi cos'e" etc. und „Gia vincitor del verno") von seiner Composition im Manuscript.

Gafforini, Elisabeth, eine der ausgezeichnetsten italienischen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, die auch durch ihre Aeußerlichkeit lange Zeit der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung war. Noch 1805 und 1806 sang sie auf den Theatern zu Mailand, Florenz u. s. w. Unter ihrem 1801 in dem typographischen Institute zu Mailand gestochenen Bildnisse stehen die vielsagenden Verse:

„La vedi o l'odi, eguale è il tuo periglio,
Ti vince il canto e ti rapisce il ciglio."

Gafor, **Gaforus**, auch nicht ungewöhnlich **Gafurius** genannt, Franchinus, geboren zu Lodi am 14. Jan. 1451, gestorben als Professor der Musik und Capellmeister zu Mailand am 24. Juni 1522. Dr. Peter Lichtenthal giebt zwar in seinem Dizionario e Bibliografia della Musica im 4. Th. S. 269 an: „morto il 14 giugno", es ist aber zuverlässig ein Druckfehler, da er selbst früher den 24. Juni setzt und keinen Gewährsmann anführt. Frühere Schriftsteller hielten aus Irrthum seinen Geburtsort für das französische Laon, weil Gafor gewöhnlich **Laudensis** genannt wurde, vom alten Laus Pompeji oder Lodi. An seinem Hauptwerke hat uns sein Landsmann Pantaleon Meleguluus eine Lebensbeschreibung mitgetheilt, aus welcher sich fol-

gende Hauptangaben hervorheben: Franchinus Gafor war der Sohn eines Soldaten Betino aus Bergamo und der Catharina Fixaraga, die ihn zum Geistlichen bestimmten. Er erhielt auch die Priesterwürde, wandte sich aber zur Musik, in welcher Godendag (s. d.) sein erster Lehrer war, den Gafor selbst Bonadies nennt. In Mantua, wo sein Vater im Dienste des Ludovico Gonzaga stand, studirte er angestrengt praktische und theoretische Musik 2 Jahre lang, schrieb mehrere Abhandlungen und ging als Professor der Musik nach Verona. Von hier nach Genua berufen, verweilte er nur kurze Zeit daselbst, begab sich nach Neapel, wo er mit J. Tinctor, Gulielm. Garnerius und Bern. Hycaert öffentlich disputirte. Der Krieg mit der Türkei und die ausgebrochene Pest machten, daß er nach Lodi zurückging, von wo er vom Bischof nach Monticello berufen wurde, wo er 3 Jahre unterrichtete und seine schriftstellerischen Arbeiten fortsetzte, was er überall gethan hatte. Darauf hielt er sich in Bergamo auf, von wo ihn kurz darauf der Krieg wieder verscheuchte. Endlich wurde er von Romanus Barnus 1484 nach Mailand als Lehrer der Musik berufen, wo er einstimmig zum Capellmeister der Cathedrale ernannt wurde, der damals Phonascus hieß. Hier blieb er bis an seinen Tod. Sein Landsmann giebt ihm das Zeugniß eines redlichen und tugendhaften Mannes. — Seine Schriften über Musik sind namentlich in Deutschland äußerst selten geworden; aber auch in Italien sind sie nicht einmal in den Städten zu erhalten, wo der Mann wirkte. Jedoch haben mehrere wiederholte Auflagen erlebt. Die erste, von Forkel nicht, wohl aber von Gerber angeführte Schrift ist: „De effectibus et commentatione Musicae. Neapolis, per Magistrum Franc. de Dino. 1480 c. fig." (in 4); und „Theoricum opus harmonicae disciplinae. Neap. per eundem. 1480 c. fig." (in 4). Burney giebt an, daß es aus 5 Büchern bestehe, die Lehren des Boethius auszüglich und die Lehren der Solmisation des Guido von Arezzo enthalte. Die 2te Auflage, zu Mailand 1492, soll verbessert und vermehrt seyn. „Practica Musicae, lib. IV. Mediolani 1496" (in 4 mit Notendruck) zu Brixen 1497 und 1502; zu Venedig 1512. Es ist in 4 Bücher getheilt. Das erste Buch handelt von den ersten nothwendigen Uebungen, den Tönen, Schlüsseln, Noten, den Consonanzen (der 4, 5 und 8), und von der Bildung der sieben Töne; das 2te Buch von der Mensur, den Figuren und was dazu gehört; das 3te Buch vom Contrapunkte, den Arten desselben, den 8 Regeln des Contrapunkts u. s. f.; das 4te Buch behandelt die Erklärung und Unterscheidung der Proportion in 15 Capiteln. Es ergiebt sich von selbst, daß Mattheson in seiner „Musica critica" sich irrte, wenn er im I. B. P. IV. S. 274 dieses Werk für die erste gedruckte musikal. Schrift hält. Darin aber hat er Recht, wenn er hinzusetzt: „Man findet darin verschiedenes Fugirtes nach damaliger Art, aber auch nicht die geringste Spur eines Canonis, sogar kein Wort, das einige Deutung darauf haben könnte." „Angelicum ac divinum opus Musicae, materna linqua scriptum, Mediolani 1508", mit einem Holzschnitte, der hernach beschrieben wird. Des Boethius Lehren sind auch hier die Hauptsache. Ueberhaupt ist es dem beschriebenen sehr ähnlich, so daß es sich mehr durch die italienische Sprache als durch den Inhalt von dem vorigen unterscheidet. Sein Hauptwerk ist „Franch. Gaforii Laudensis, Regii musici publice profitentis, delubrique Mediolanensis Phonasci, de Harmonia musicorum instrumentorum Opus. Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum, Chalcographum die XXVII Novbr. 1518. Anthonis Praefecturae anno trigesimo quinto. Leone X. Pontifice maximo ac christianissimo Francorum Rege Francisco, Duce Mediolani: felici auspicio Regnantibus." Der Titel giebt Einiges zu überlegen. Das

Werk hat 100 Folioblätter, ist in 4 Bücher getheilt, die abermals das System der alten griechischen Harmoniker erläutern, denen einige Lobgedichte des G. und die Lebensbeschreibung angehangen sind. Das Titelblatt hat den oben schon angezeigten Holzschnitt wieder: G. sitzt auf dem Lehrstuhle, von 12 Hörern umgeben. Am Fußgestelle steht Franchinus; aus seinem Munde gehen die Worte: „Harmonia est discordia concors" — und die Nachschrift lautet: „Franch. Gaforius Laudens. tria de Musicis volumina. Theoricum ac Practicum et Harmoniam Instrumentorum accuratissime conscripsit." Nach Anderen soll dieses Werk schon 1500 zu Mailand gedruckt und 1518 wieder gedruckt worden seyn. Draudius in seiner Bibl. class. p. 2641 schreibt, daß 1518 zu Mailand das 1ste, 3te und 5te Werk zusammen gedruckt worden seyen, unter dem Titel „De Musica practica, theorica et instrumentali". Endlich schrieb er noch „Apologia Franchini Gaforii Musici adversus Joa. Spatarium et complices Musicos Boronienses. 1520." Spatarius hatte nämlich seine „Harmonia music. Instrument." heftig angegriffen, worauf ihm hier geantwortet wird. Man sieht also, daß diese Schriften nur geschichtlichen Werth haben. Auch haben nicht Alle vortheilhaft über sie geurtheilt. Mattheson in seinem „vollkommenen Capellmeister" schreibt S. 64: „G. wollte durchaus in den Boethischen Musikbüchern, die etwa 20 Jahre vorher gedruckt worden waren, Dinge suchen, die doch gar nicht darin stehen. Er war blos Sänger und Instrumentalist nach seiner Art, hatte aber in den gründlichen Betrachtungen der zur Musik gehörigen Wissenschaften Wenig oder gar Nichts gethan, kannte fast kein Verhältniß recht und fehlte bald hier, bald da. Sein Buch ist voller barbarischer Wörter: Placalis, Ptholomeus, Prohemium etc., daß man wohl sieht, er sey kein tüchtiger Lateiner, viel weniger ein Grieche gewesen." Griechisch verstand er allerdings nicht, denn es wird in seiner Lebensbeschreibung von ihm gerühmt, er sey nach der theoretischen Musik so begierig gewesen, daß er sich die damals aufgefundenen oder bekannten griechischen Theoretiker auf seine Kosten habe übersetzen lassen. Das Latein verstand er zwar nicht gut, noch weniger zierlich, aber doch mönchisch, so daß er es reden u. schreiben konnte, so weit es diente, sich darin verständlich zu machen. Der treffliche Salinus war gleichfalls (IV lib. de musica, 12 cap.) gegen ihn, so wie gegen Glarean. Man wirft ihnen vor, sie hätten die alte gute Lehre von den Tonarten verderbt, woran freilich viel Wahres ist. G. W. Fink.

Gagliano. Es haben zwei berühmte Componisten dieses Namens gelebt: Giovanni Battista da, und Marco da, wahrscheinlich Brüder, denn beide lebten gleichzeitig in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Florenz. Giovanni war am Hofe daselbst angestellt, und schrieb mehrere fünf- bis achtstimmige Madrigalen und Motetten, die von 1606 bis 1643 zu Venedig gedruckt wurden. Marco war unter dem Namen l'Affannato Mitgied der Academia Elevatorum, und einer der ersten Gründer der dramatischen Musik in dem Zustande, in welchem wir sie jetzt kennen und lieben, indem er 1616 mit Peri und Giacobbi die „Euridice" des Rinuccini und dann allein dessen „Daphne" in Musik setzte. So berichtet wenigstens Burney im 4ten Bande seiner Geschichte pag. 19 und 51. Gedruckt sind von diesem Marco nur noch sein 1stes und sein 5tes Buch fünfstimmiger Madrigalen vorhanden, welche beide 1602 und 1658 zu Venedig herauskamen. Ueber seinen Antheil an der ersten Erfindung der jetzigen Oper, durch welchen er eine der merkwürdigsten Personen in der Geschichte der Musik wird, herrschen zwar noch verschiedene Meinungen, zu deren Erörterung aber nicht hier, sondern unter dem Artikel Oper (siehe diese) der Ort ist.

Gagliarde oder **Gaillarde** (ital. **Gagliarda**) — ein veralteter italienischer Tanz von ausgelassen lustigem Character, der meistens in einer Tripel=Tactart (3/8= oder 3/4=Tact), zuweilen jedoch auch in einer geraden Tactart (2/4 oder 4/4) gesetzt wurde. Daher war denn auch sein Tempo rasch und lebhaft, und seine Melodie sehr fließend. Weil dieser Tanz hauptsächlich bei den Römern gebräuchlich war, und hier auch, in Rom, seinen Ursprung gehabt haben mag, wird er von einigen Schriftstellern auch **Romaneske** und **Romagne** genannt, unter welchen Namen also, was wir hier zur Berichtigung mancher Irrthümer anführen, keine sowohl unter sich, als von der Gaillarde verschiedene Tänze zu verstehen sind.

Gagliardi, ein junger italienischer Componist, von dessen Lebensverhältnissen wir aber keine anderen Nachrichten mitzutheilen im Stande sind, als daß er zu Neapel sich aufhält, u. hier auf dem Teatro Fondo während der Carnevalszeit 1835 eine seiner Opern („Pulcinella condannato alle ferriere di Maremma") zehn Mal hinter einander mit stets gleich großem Beifalle gegeben wurde. Sachverständige nennen die Musik darin einfach und hübsch, auch leer von allem Tongeklingel, das nur darauf berechnet sey, die Zuhörer zu betäuben.

Gährich, Wenzel, derzeit Mitglied der Königl. Capelle zu Berlin, früher Mitglied des Orchesters in Leipzig, ein in der That unverdient nur wenig bekannter Componist. Das erste Werk, womit er sich in's Publikum wagte, war eine Sammlung vierhändiger Täuze (Walzer, Eccossaisen, Quadrillen) für's Pianoforte. Sie erschienen 1818 bei Peters in Leipzig; waren im Ganzen zwar nur Kleinigkeiten, aber bei den vielen originellen Gedanken darin doch keine unbeachtenswerthen Zeichen von Talent und Kenntniß. Darauf erschien von ihm als op. 2 ein Concertino für Viole mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte (Leipzig bei Breitkopf und Härtel). Die Critik nannte das Werk damals ausgezeichnet, und das Leipziger Publikum, das es zuerst zu hören bekam, zollte ihm auch den ungetheiltesten großen Beifall. Wir können es nicht weniger angelegentlichst allen Violenspielern sowohl zu ihrer eigenen Uebung als zur bildenden Unterhaltung anempfehlen. Es ist nicht schwer, aber gut gehalten und dem wehmüthigen Character der Altviole vollkommen angemessen. Weit vollgültigere Zeugen aber von G's eminenter Kunstgeschicklichkeit und außerordentlichem Talente sind die beiden großen Orchester=Sinfonien, welche 1832 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt wurden. Die erste, in Es=Dur, ist ernster und tiefer Natur, die zweite freundlich, einfach und sogleich ansprechend; in beiden aber waltet ein gleich großer und mächtiger Kunstgeist. Nicht die geschickte Handhabung der Instrumente blos, die gewandte Vertheilung der melodiösen, begleitenden und ausschmückenden Sätze, sondern auch die harmonische Haltung, in der sich eine vollkommene Beherrschung der grammatischen und logischen Verbindungen, Immitationen und Fugen bekundet, und tief poetische Erfindung, die inneren und äußeren schönen Zusammenhang hat, verdient hier gleiche anerkennende Bewunderung. Und so müssen auch wir mit den persönlichen Freunden des Hrn. G. von Herzen wünschen, daß er zur Fortsetzung solcher und noch höherer Gaben auch ferner die Lust und den Willen in sich tragen möchte; den Besitz der Kraft hat er bewiesen. A.

Gail oder **Gayl**, Madame Sophie, eine sehr kunsteifrige Dilettantin in Paris, und Gattin des dasigen berühmten Professors der orientali=

schen Sprachen, J. B. Gail, von deren näheren Lebens-Verhältnissen bis jetzt in Deutschland immer noch zu Wenig bekannt geworden ist. Sie wurde 1780 in Paris geboren, trieb seit ihrer Kindheit die Musik leidenschaftlich, und wurde in der Tonsetzkunst von Catel unterrichtet. Insbesondere interessirte sie sich für den Opernstyl, und daß sie sich selbst zu den ersten Opern-Componisten von Paris zählte, geht auch daraus hervor, daß, als das Theater Feydeau im Jahre 1813 seine sämmtlichen Componisten zur Todtenfeier Gretry's einlud, auch Mad. Gail erschien und auf dem Balkon des Theaters Platz unter ihnen nahm. Im Jahre 1818 entschloß sie sich, die zur Weltberühmtheit gelangte Sängerin Catalani auf ihrer Kunstreise durch Deutschland zu begleiten, verließ dieselbe aber schon wieder, als kaum die Gränzen dieses Landes überschritten waren, und kehrte nach Paris zurück. Hier starb sie bereits im Julius 1819 an den Folgen einer Brustkrankheit. Kaum aber hatte sie die Augen geschlossen, so wurde sie, deren bisher kein öffentliches Blatt in Paris ohne Spott hatte gedenken können, von den Journalisten eine berühmte Frau genannt, ja selbst die Frau von Staël hatte sich keiner hochtrabenderen Trauer- und Jammer-Phrasen zu erfreuen gehabt als Madame Gail. Das wahrste Lob dieser Frau möchte sich etwa auf folgendes Urtheil zurückführen lassen: Obgleich weder als Dichterin, noch als Componistin, noch als Sängerin, noch als Pianofortespielerin, d. h. mit einem Worte als wahre Künstlerin, in keiner Hinsicht irgend eine eigentliche Auszeichnung verdienend, hat Madame Gail dennoch als geistvoll gebildete Frau, welcher obige Talente zum Schmucke dienten, einen bedeutenden Platz im gesellschaftlichen Leben eingenommen. Uebrigens erschien die Musik bei dieser Dame mehr als ein Gegenstand einer unwiderstehlichen Leidenschaft, denn als das Erzeugniß eines klaren, sich deutlich bewußt seyenden Enthusiasmus's. Sie war, wie man zu sagen pflegt, recht eigentlich heißhungrig auf häusliche Musikfreuden, deren es zu allen Tageszeiten, Morgens, Mittags, Abends, ja selbst in später Nacht, bei ihr gab. Fremde, die bei ihr vorgelassen werden wollten, mußten ihr auf musikalische Weise, d. h. vocaliter oder instrumentaliter, den Hof machen. Das Interesse, welches diese Musiksucht über sie, als Frau, verbreitete, mußte natürlich schwinden, wenn sie selbst oder Andere in ihr die Künstlerin suchen wollten. Ihre hinterlassenen Compositionen bestehen in den Opern: „Les deux Jaloux" (Opéra comique en 1 Act, 1813, fand Beifall); „La Sérénade" (Op. comiq. en 1 Act, 1818. Bei dieser letzteren soll sie sich der thätigen Beihülfe verschiedener Pariser Componisten, wie Catel, Garcia, Fétis rc., zu erfreuen gehabt haben. In Partitur und Stimmen gestochen, Paris bei Petit); einer Barcarole: „O Pescator dell' Onda etc.", für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte (italienisch und deutsch, Wien bei Diabelli, und Bonn bei Simrock); 3 Notturno's für eine Singstimme mit Begl. des Pf.; und 6 Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. v. Wzrd.

Gaillard, heißt **Galliard** (s. dies.).

Gaillarde, s. **Gagliarde**.

Galanterie-Stimme, hieß sonst in der Orgelbauersprache jede achtfüßige Manual-Flötenstimme.

Galeazzi, 1) **Antonio**, italienischer Componist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war aus Brescia gebürtig, hielt sich aber die größte Zeit seines Lebens zu Rom und Venedig auf, in welcher letzteren Stadt auch zwei seiner Opern: „Belmira in Creta" (1729), und „il

Trionfo della Costanza in Statira“ (1731), neu auf's Theater kamen. Seine übrigen Werke, wenigstens seine Kirchensachen, werden — wie Baini in seinem Werke über Palestrina (Kandler's Uebersetzung pag. 133) versichert — in dem Archive der liberianischen Hauptkirche zu Rom, S. Maria Maggiore, aufbewahrt. — 2) Tommaso G., geb. zu Rom 1757, war einer der vortrefflichsten Sopransänger (Castraten) seiner Zeit. 1777 hörte ihn der damalige Landgraf von Hessen-Cassel auf den Theatern zu Rom, und engagirte ihn sogleich mit einem jährlichen Gehalte von 1000 Thalern für seine Bühne. Doch sang er auf dieser nicht lange: Ausschweifungen aller Art hatten die mannigfaltigsten und bösartigsten Krankheiten zur Folge, in denen er endlich, gegen 1780, sogar das Gehör verlor. In solchem Zustande kehrte er 1783 wieder in sein Vaterland zurück, und verschwand damit ganz aus aller Oeffentlichkeit. — 3) Ein neuerer musikalischer Schriftsteller dieses Namens hieß Francesco G., und lebte ebenfalls zu Rom. In Deutschland ward er erst durch Fränzl bekannt, der ein Werk von ihm („Elementi teorico — pratici di Musica“), das 1791 gedruckt worden war, aus Rom mitbrachte.

Galen (Gaëlen), s. Kelten — Keltische Musik.

Galilei, Galileo, geb. zu Pisa den 18ten Februar 1564, gest. 1642 zu Florenz. Dieser denkwürdige, als Mathematiker, Astronom und Erfinder ausgezeichnete Mann ist auch dem Musiker nicht blos darum wichtig, weil er selbst mehrere musikalische Instrumente spielte, und die in seiner adeligen Familie längst einheimische Liebe zur Musik weiter fortpflanzte, sondern hauptsächlich seiner gründlichen Darstellungen wegen, wodurch er ein Licht verbreitete über die Natur und Fortpflanzung der Töne, die Schwingungen der Saiten, über die Verhältnisse der Töne zu einander 2c. Man liest diese, den damals aufstrebenden Harmonikern nützlichen, Lehren in seinen „Discorsi e Demonstrationi mathematiche“ (1638), die sich im 2ten Bande seiner gesammelten Werke befinden, gedruckt zu Bologna 1655. Die sämmtlichen Werke, worin jedoch die Dialoghi über Systemata mundi fehlen, sind auch in 3 Bänden 1718 zu Florenz gedruckt worden, mit einer von Vinc. Viviani verfaßten Lebensbeschreibung, welche übrigens jedes gute allgemeine Conversations-Lexicon enthält. Sein Vater

Galilei, Vincentio, geb. wann? gest. in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts, ein Florentiner von Adel, für die Geschichte der Musik äußerst wichtig. Damals war die Liebe zu mehrstimmigen, mit contrapunktischen Nachahmungen überhäuften Gesängen so allgemein unter den Musikern, daß sie selbst Sologesänge mit mehreren Stimmen setzten, und die Worte der Dichter so verdunkelten, daß ihnen und dem Volke, welches die fugirten Künsteleien nicht verstand, die häufige Uebertreibung endlich widrig werden mußte. Da fiel man denn auf den Gedanken, die alten Griechen, die den Wissenschaften und der Dichtkunst durch Nachahmung ihrer Werke so Viel bereits genützt hatten, auch als musikalische Vorbilder zu beachten. Je mehr die altgriechische Musik unbekannt war, desto mehr hoffte man in ihr zu finden. Von dieser vorgefaßten Meinung erhitzt, strengte sich vor Allen die gelehrte Gesellschaft im Hause des Grafen Bardi (s. dies.) an, der dunkeln Sache auf die Spur zu kommen zur Verbesserung der Musik. Einer der eifrigsten unter ihnen war Vinc. Galilei, verbunden mit Girolamo Mei (s. dies.), welcher ihm bei seinen Untersuchungen allen Beistand leistete. V. Galilei war in der damaligen Tonkunst geübt genug; er verstand zu singen und sich selbst auf der Laute zu begleiten, hatte den berühmten Zarlino zum Lehrer in der Musik gehabt, und war

im Wissenschaftlichen nicht unerfahren. Er hatte sich bereits einen Namen gemacht durch folgendes, 1583 und 1584 zu Venedig herausgekommene, Werk: „Il Fronimo, Dialogo sopra l'arte del bene intavolare, ed rettamente suonare la Musica negli stromenti artificiali, si di corde come di fiato, ed in particolare nel Linto." Das Werk soll in der ersten Auflage schon 1568 oder 1569 in Venedig gedruckt worden seyn; 1569 wird öfter angegeben. Als ihn der Gedanke der Auffindung der altgriechischen Musik, von welcher man für die Verbesserung der gegenwärtigen alles Heil erwartete, ganz erfüllte, und die Gesellschaft selbst die aufgestellten Vermuthungen für Gewißheiten annahm, setzte sich V. G. so lebhaft gegen das Contrapunktische jener Zeit, daß er selbst seinen Lehrer Zarlino, den berühmtesten Harmoniker der damaligen Welt, öffentlich angriff, zuerst in seinem „Discorso intorno all' Opere di Zarlino", worauf das größere Werk folgte: „Dialogo della Musica antica e moderna, in sua difesa, contra Gius. Zarlino. Firenza 1581 und 1602" (40 Bogen). Die berühmtesten Männer jener Gesellschaft des Bardi führen das Gespräch, deren Endurtheil dahin geht, daß die derzeitige Musik nur von dem Pöbel geschätzt, von denkenden Männern hingegen verachtet werde. Glarean kommt auch hierin, wie gewöhnlich, wenn Verehrer der altgriechischen Musik sprechen, übel weg. Es standen sich also zwei Partheien unter den Musikern und Musikfreunden hart gegenüber, die einander anfeindeten. Man erzählt, Zarlino selbst sey dergestalt leidenschaftlich gegen diese Schrift eingenommen gewesen, daß er die Handschrift aus der Druckerei zu entwenden gesucht habe, was sich jedoch durchaus nicht erweisen läßt. Im Grunde suchten beide Partheien zu Viel von ihren Meinungen und Gewohnheiten festzuhalten, wie gewöhnlich. Auch hat die Ausübung der Musik in der Folgezeit, selbst in der nächsten, sich im Grunde weder ganz nach der einen, noch nach der anderen gerichtet, sondern man hat das Gute von beiden sich zu Nutzen gemacht, wie recht und billig. V. G. bestrebte sich mit seinen Freunden, die zu contrapunktisch gewordene Musik zu vereinfachen und declamatorischer zu machen. Sie wären nicht durchgedrungen, wenn sie sich allein mit Untersuchungen und Gesprächen über die altgriechische Musik, was noch dazu ihre schwächste Seite war, begnügt und nicht praktische Compositionsversuche angestellt hätten. Das wirkte am meisten. Auch hierin war V. G. einer der Ersten. Um zu zeigen, auf welche Weise man ein richtigeres Verhältniß zwischen den Worten eines Gedichtes und seiner Musik herstellen könne, wählte er aus dem göttlich genannten Dante die furchtbare Episode des Grafen Ugolino „La bocca sollevò dal fiero pasto", setzte sie ganz einfach in Musik, sang sie der Gesellschaft vor mit Begleitung der Laute oder der Viola, und erhielt einstimmigen Beifall. Hierdurch angefeuert, setzte er noch Stücke aus den Klageliedern des Propheten Jeremias, die nicht geringeres Lob erhielten, wodurch wieder Andere dieser Gesellschaft zu neuen Versuchen angeregt wurden. Was nach und nach daraus hervorging, haben wir theils unter B a r d i u. C a c c i n i gelesen, theils werden wir noch unter P e r i, R i n u c c i n i u. O p e r darauf zurückkommen. S. auch A r i e. Zur besten Würdigung beider Partheien jener Zeiten, deren Streitigkeiten selbst am päpstl. Hofe geführt wurden, wollen wir uns nur noch das Wort des großen Sohnes des V. G. ins Gedächtniß rufen: „In den Wissenschaften und Künsten gilt die Autorität einer Meinung von tausend Leuten nicht so Viel als ein Fünkchen Vernunft eines Einzigen." Uebrigens scheint in den Angaben der Druckjahre der Werke des V. G. manches Unrichtige unterzulaufen, was nicht wohl zu entdecken ist, weil die Ausgaben nirgends vollständig gefunden werden. — Noch ist eines

Galilei, Michel Angelo, zu erwähnen, welcher im ersten Viertel des 17ten Jahrhunderts als berühmter Lautenist zu Florenz geblüht haben und aus derselben Familie gewesen seyn soll. Man macht ihn zum Verfasser einer Lauten-Tabulatur, die zu Ingolstadt 1620 erschien. Nach Printz's „historischer Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst" cap. XII, §. 19, S. 135 soll er in Deutschland gelebt haben; aus Florenz gebürtig. Auch Draudius führt ihn an in seiner „Bibl. Class."

G. W. Fink.

Galland, Anton, der Verfasser des immer noch für unsere Instrumentengeschichte höchst wichtigen Werkes „L'histoire de la Trompette et de ses usages chez les anciens", wurde 1646 zu Rollo, einem Dorfe in der Picardie, von armen, aber sehr rechtschaffenen Eltern geboren. Durch Fleiß und Talent erwarb er sich viel Sprachkenntnisse, und auch auf Reisen, bis nach Constantinopel, viel Bildung u. Geschmack. Gegen 1690 ernannte ihn die Academie der Inschriften zu Paris zu ihrem Mitgliede, und 1709 ward er Professor der arabischen Sprache an dem Königl. Collegio daselbst, worauf er am 17ten Februar 1715 starb. Jene Geschichte der Trompete besteht aus Vorlesungen, welche er in den Jahren 1706—1708 in genannter Academie hielt. Mad. Gottsched übersetzte sie vollständig ins Deutsche, und hiernach theilte sie Marpurg in seinen „Beiträgen" auszugsweise mit.

Gallenberg, Wenzel Robert Graf von, Freiherr von Thurn, Rosseck u. Gallenstein, Edler, Herr zu Einöd, Erbvogtherr zu Minkendorf, gegenwärtig Senior der uralten, den fränkischen Herzogen entstammenden, schon vor dem Jahre 930 in Krain seßhaften Familie, wurde 1783 in Wien geboren, und erhielt in allen wissenschaftlichen Zweigen die sorgfältigste Erziehung. Aus vorherrschender Neigung erwählte er die Tonkunst zu seinem Lieblingsstudium; versuchte sich Anfangs in einzelnen Ouverturen, Gesängen, Operetten u. dergl.; ging später nach Italien, wo er mit Barbaja entrirte, und durch zahlreiche Ballet-Compositionen sich einen Namen machte. Als jener eine auserlesene Sänger-Gesellschaft nach Wien führte, war Graf G. Mit-Administrator, und zugleich Präses des Opern-Comitee. Im Jahre 1829 übernahm er das Kärnthnerthor-Theater für eigene Rechnung. Da aber die über 12 Monate lang brach gelegene Kunstanstalt erst neu ins Leben gerufen, organisirt, und Mitglieder mit bedeutenden Aufopferungen angeworben werden mußten, so standen schon die Vorauslagen in keinem Verhältnisse mit der stipulirten Dotation, und das Unternehmen löste sich bald wieder auf. Seit jener Zeit verweilte Graf G. abwechselnd in Italien und Frankreich, fortwährend thätig in dem, ihm vorzugsweise zusagenden, Balletfache. Die Zahl seiner hierin gelieferten Werke dürfte sich gegen 40 — 50 belaufen, wovon namentlich „Alfred der Große" eine ausgebreitete Celebrität erlangte.

—d.

Gallerano (auch Galerano geschrieben), Leandro, aus Brescia gebürtig, blühete zu Anfange des 17ten Jahrhunderts als fruchtbarer und talentvoller Kirchencomponist, war Anfangs Organist an der St. Franziskuskirche zu Brescia, wo er unter dem Namen L'Involato zum Mitgliede der Academia occulta ernannt wurde, und zuletzt Capellmeister an der Antoniuskirche zu Padua. Von seinen Werken sind noch einige Messen, Psalmen, Motetten und Litaneien für 1 bis 8 Stimmen bekannt, die mehrentheils zu Venedig gedruckt wurden. Gerber theilt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ihre vollständigen Titel mit.

Galletti, 1) Giovanni Andrea, geb. zu Cartona im Toscani-

schen um 1710, seit 1750 als Baritonist am Herzogl. Hoftheater zu Gotha, ein angenehmer, zugleich aber auch vielseitig und gründlich gebildeter Sänger, was bei den Italienern damaliger Zeit eine Seltenheit genannt werden muß. Namentlich erhoben tiefe Kenntniß der Sprache und Dichtkunst seinen recitativischen Vortrag, und seine Geschicklichkeit und Bildung in den zeichnenden Künsten seine Action weit über das Gewöhnliche. 1765 schrieb er den Text zu der Oper „Xinto riconosciuto", die Georg Benda so meisterhaft in Musik setzte, und Hiller in dem ersten Bande seiner „Nachrichten" so ruhmredig criticirte. Diese seltene Bildung in Kunst und Wissenschaft band denn auch G. auf Zeit seines Lebens an den Herzoglichen Hof. Er starb in Gotha am 25sten October 1784. Auch seine Gattin — 2) Elisabeth G. war eine ausgezeichnete und mehr als gewöhnlich gebildete Sängerin. Um 1730 zu Durlach geboren, kam sie frühzeitig nach Gotha, wo sie Giovanni Andrea G. dann kennen lernte und 1754 heirathete. An den Dichtungen, welche hie und da unter dem Namen ihres Gatten bekannt wurden, soll sie keinen geringen Antheil gehabt haben; doch weiß man darüber nichts Gewisses. — 3) Domenico Giuseppe G., wahrscheinlich ein älterer Bruder des Giovanni, glänzte in der Zeit von ungefähr 1730 bis 1740 als Sänger an den größten Theatern Italiens. Indeß ist über seine näheren Lebensverhältnisse nie etwas Ausführliches und Zuverlässiges bekannt geworden.

Galliard, Johann Ernst. Walther und Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon nennen diesen alten Flöten- und Hoboe-Virtuosen und Componisten Gaillard, Burney und Hawkins aber, die jedenfalls näher mit ihm bekannt seyn konnten, in ihren Geschichtswerken Galliard. Er wurde 1687 zu Celle geboren, und hier zuerst von einem Künstler, Namens Marschall, auf der Hoboe und Flöte unterrichtet. Später, um 1702, befand er sich zu Hannover, wo er unter der Leitung des Concertmeisters Farinelli die Composition studirte, und dabei sich hauptsächlich nach den Mustern des Abts Steffani bildete. Hierauf kam er als Cammermusikus in die Dienste des Prinzen Georg von Dänemark, dem er dann später auch (gegen 1708), als derselbe sich mit der nachmaligen Königin von England, Anna, vermählte, nach England folgte. Kaum hatte er einige Jahre in London gelebt, und diese Zeit neben seinen Kunststudien sorgfältig zu Erlernung der englischen Sprache verwendet, als der Capellmeister Giovanni Battista Draghi starb, und er, ein Günstling des Prinzen und der Prinzessin, an dessen Stelle gewählt wurde. Bei seinem gewohnten eisernen Fleiße galt er bald für einen der fruchtbarsten und genialsten englischen Kirchen- und dramatischen Componisten und musikalischen Schriftsteller. Er übersetzte 1742 Tosi's Gesangsschule in's Englische; eben so, und zwar früher, schon um 1709 (wie Hawkins gegen Burney versichert), die Parallele des Raguenets; er componirte für die Kirche ein Te Deum und Jubilate, 3 Anthems und mehrere andere Sachen; für das Theater die Opern „Pan and Syrinx" (1717), „Calypso and Telemachus" (1712), „Oreste e Pilade" (ital. unvollendet); die Pantomimen „Jupiter and Europa", „The Necromancer or Harlequin D. Faustus", „Apollo and Daphne or the Burgomaster tricked" und „The Royal Chace or Merlin's Cave"; und die Musik zu den Tragödien „Oedipus", „Brutus", und „Julius Caesar"; und für die Cammer endlich mehrere Cantaten, viele Gesänge, Duette, eine Hymne aus Milton's „verlorenem Paradiese", Solo's für Flöte, dergl. für Violoncell oder Fagott, worunter einige für 24 Fagotte und 4 Contrafagotte u. s. w. 1710 errichtete er zu London auch die noch jetzt bestehende bekannte Academy

of ancient Music, der er auch bis 1720 als Director vorstand, wo der ungleich kräftigere Händel und Buononcini in seine Stelle traten, die gleichwohl aber schon 1728 die Anstalt so gänzlich eingehen ließen, daß sie erst 1776 durch Bates wieder erneuert wurde. Seit jener Zeit zog G. überhaupt sich mehr aus aller Oeffentlichkeit zurück, und lebte still wirkend seiner Kunst und Wissenschaft, bis der Tod ihn zu Anfange des Jahres 1749 von Allem abrief. Unter seinem Nachlasse befand sich, neben vielen eigenen Compositionen, auch eine nicht unbedeutende Sammlung selbst geschriebener Partituren von den ausgesuchtesten Werken anderer Meister. Wo dieselbe hingekommen, ist nicht bekannt geworden. Die Oper „Decius and Paulina", welche ihm Einige zuschreiben, ist nicht seine eigene Composition, sondern nur eine Uebertragung der Musik der Oper „Circe" auf jene, womit er 1719 den, aber nicht sehr glücklichen Versuch machte.

Galliculus, Joannes, ein Componist aus Luther's Zeiten, lebte zu Leipzig, wo er, nach Schamelius's Zeugniß, mehrere Hymnen und Psalmen in Musik gesetzt haben soll, von denen unserer Zeit aber Nichts aufbehalten worden ist. Dagegen kennen wir ihn noch als musikalischen Schriftsteller durch die Abhandlung „Isagoge de compositione cantus" (Leipzig 1520), welche nachmals 1548 auch zu Wittenberg unter demselben Titel, und drei Mal, 1546, 1551 und 1553, zu Wittenberg unter dem Titel „Libellus de compositione cantus" gedruckt wurde. Mehr ist nicht von ihm bekannt.

Gallien — gallische Musik, s. **Frankreich** — französische Musik, und **Kelten** — keltische Musik.

Gallilei, heißen **Galilei** (s. dies.).

Gallische Trompete, s. **Carnyx** und **Trompete**.

Gallus, Jacobus, hatte seinen Namen nach damaliger Sitte in das Lateinische übersetzt, hieß eigentlich **Hänel**, wird auch nicht selten der Volksmundart nach **Handl** genannt, stammt aus Krain, geb. um 1550, wurde Capellmeister des Bischofs zu Olmütz, Stanislaus Pawlowski, darauf Kaiserlicher Capellmeister, und starb sehr berühmt am 4. Juli 1591 zu Prag. Auf seinen Tod wurden so viele Gedichte verfaßt, daß die Strahöwer Bibliothek zu Prag eine ziemliche Sammlung derselben aufbewahrt. Eines derselben ist in 18 lateinischen Versen von seinem Sohne **Martin Gallus**, welches Herr Dlabaz in seiner Statistik Böhmens abdrucken ließ und zugleich ein niedliches Bildniß des damals gefeierten Tonsetzers mittheilte, was aber nicht ähnlich zu seyn scheint, wenigstens stimmt es nicht überein mit einem alten, in der letzten Zeit jenes Mannes verfertigten Holzschnitte, den Gerber besaß. Dieser hat die Ueberschrift: Contrafactur des weitberhümbten Musici Jacobi Galli sonst Handl genannt. Unter demselben stehen zum Lobe seiner Musik 18 deutsche Reime und die Jahrzahl 1593. — So viel erzählt unser fleißiger Gerber und führt von seinen herausgegebenen Werken, für welche ihm der Kaiser 1588 ein Privilegium auf 10 Jahre ertheilte, folgende auf, die später zu Nürnberg und Frankfurt a. M. nachgedruckt worden sind: „Musicum Opus 5, 6 et 8 voc. 1. Thl., zu Prag 1586; 2ter und 3ter Theil 1587; 4ter Theil 1590. Ebendaselbst;" „Moralia 5, 6 et 8 vocibus concinnata, atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanae accommodata. 1586 und 1596 zu Nürnberg;" „Harmoniae variae 4 voc. Prag. 1591;" In demselben Jahre erschien zu Prag und später zu Frankfurt „Libri III Harmoniarum moralium 4 vocum," von welchem Gerber meint, es sey vielleicht mit dem vorigen Werke eins; „Sacrae Cantiones de praecipuis festis per totum annum 4, 5, 6, 8 et plurium vocum.

Nürnberg 1597;" „Motetae quae prostant omnes. Frankfurt 1610." Setzen wir noch hinzu, daß seine äußeren Verhältnisse zu den glücklichen, er selbst zu den eben so rechtschaffenen als weltgebildeten gehörte, so wird sich schwerlich noch etwas Wichtiges für nähere Beschreibung seines Lebens aufspüren lassen. Desto mehr wird sich über seine Werke sagen lassen. Es ist bezeichnend, daß kein Deutscher die Wichtigkeit dieses Componisten nach Verdienst heraushebt. Nur Rochlitz sagt von ihm, daß er getrost mit den großen Italienern jener Zeit in die Schranken treten durfte. Das darf er nicht allein, sondern er überragt nicht wenige davon hauptsächlich im Innigen u. selbst im kunstreich Vielstimmigen, was damals so sehr geliebt wurde. Im 4ten Theile des erstgenannten Werkes gab er eine 24stimmige Motette für 4 sechsstimmige Chöre. Daß er in diesen Künstlichkeiten nicht die Hauptsache der Tonkunst suchte, sondern nur auch hierin zuweilen seine Kraft zeigen wollte, ergiebt sich aus der weit größeren Menge seiner einfachen und so vortrefflichen Arbeiten, daß wir viele seiner Stücke den schönsten Palestrina's, seines Zeitgenossen, als ebenbürtig gegenüber stellen. Man sehe z. B. nur den achtstimmigen Gesang für 2 Chöre von J. Gallus: „Media vita in morte sumus;" er ist ein so vollendetes Meisterstück, als irgend eins der Art, selbst von Palestrina, der also keineswegs so ganz allein, ohne alle Gesellschaft auf dem Gipfel der Tonkunst seiner Zeit stand, wie das auch sogar mehrere Deutsche, eingeschüchtert von den ungeheuren Uebertreibungen der Italiener, gläubig nachgesprochen haben. Man sehe ferner das fromme „Ecce, quomodo moritur justus" unsers Gallus, das im 12ten Jahrgange der Leipz. allgem. musik. Zeitung mitgetheilt wurde, allein mit einigen Veränderungen in der Stimmenführung, die ein Späterer, jener frühen Zeit nicht gemäß, hinzuthat. Das Originalstück ist uns in folgender Sammlung aufbewahrt worden, in welcher sich noch 32 ähnliche Sätze des berühmten Gallus vorfinden: „Florilegium Portense, continens CXV selectissimas Cantiones 4, 5, 6, 7, 8 vocum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum, in illustri Gymnasio Portensi ante et post cibum sumtum nunc temporis usitatas. In nominis Dei gloriam etc. collectum et editum autore M. Erh. Bodenschatz, Lichtenbergense etc. Lipsiae typ. et sumtib. Abrah. Lambergi et Casp. Closemanni. 1618.

Gallus, Henricus, schrieb nach Draud. Bibl. Class. „De instrumento novo. Erfurt in 8." Alle, die dies nachschrieben, wissen nichts weiter von ihm und von seinem neuen Instrumente. Prätorius nennt einen Mailänder Componisten Joseph Gallus. Etwas wichtiger ist

Gallus, Vincentius, ein Franziskanermönch und Königl. Capellmeister an der Cathedrale zu Palermo, ließ 1589 zu Palermo bei Joh. Franz. Carrara den ersten Theil seiner 5stimmigen Madrigalen und 1596 zu Rom zwei Messen drucken; die erste derselben 8stimmig zu 2 Chören, die andere 12stimmig zu 3 Chören. Mit dem Erwerb seiner Compositionen ließ er sein Kloster Annunciationis zu Palermo erweitern, und an eine Säule setzen: Musica Galli. S. Mongitor Bibl. Sicul. T. 2 p. 284.

G. W. Fink.

Gallus, J., s. Metoritsch oder Medritsch.

Galtus, Germer, Orgelbauer, lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Amsterdam. Von den Werken, die er baute, führt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon eins zu Monnikendam mit zwei Manualen und angehängtem Pedale, und die Orgel in der sogenannten neuen Kirche zu Amsterdam an. Erstere baute G. 1640; letztere ließ ihn der Tod, wel-

cher ihn 1650 überraschte, nicht ganz vollenden. Sein Nachfolger in deren Baue war Hagelbeer, der sie 1651 ablieferte.

Galuppi, Baltasar, geb. 1703 auf der unweit Venedig gelegenen Insel Burano, weshalb er auch den Beinamen Buranello erhielt, seiner kleinen hagern Gestalt wegen. Nach vorbereitendem Unterrichte seines Vaters kam er auf das Conservatorium dell' Incurabili in Venedig; im Contrapunkt von Lotti unterwiesen, an dessen Stelle er später trat. Schon 1722 brachte er seine erste Oper „Amici rivati“ auf das Theater zu Venedig, die aber gänzlich durchfiel, wodurch er sich keineswegs entmuthigen, vielmehr zur Verbesserung der begangenen Fehler ermuntern ließ. Seine folgenden Arbeiten erhielten lebhaften Beifall, vorzüglich die komischen. 1741 wurde er als Operncomponist nach London berufen, wo ihm schon der Name eines geschmackvollen Tonsetzers voranging. In 3 Jahren wurden von seinen Arbeiten, außer mehreren Pasticcii, 4 neue Opern aufgeführt: „Penelope“ 1741 (gestochen zu London); „Scipione in Cartagine“ 1742; „Enrico“ 1743 und „Sirbace“ 1743 (alle zu London gestochen). Nachdem er lange schon in sein Vaterland zurückgereist war, das ihn mit Freuden und Beifall empfing, machten seine Opern in London fortwährend eben so großes Glück als in Italien, so daß von allen 70 Opern, die er schrieb, nur eine in Rom 1757 ausgepfiffen wurde. Man bemerkt auch an ihm, wie an allen nicht weniger geistreichen Männern, daß die Lebhaftigkeit und Innigkeit seines Wesens und seiner musikalischen Schöpfungen mit den Jahren nicht ab-, sondern zunahmen. Am 6. April 1762 wurde er an die Stelle des Giuseppe Saratelli als Capellmeister der St. Marcuskirche in Venedig gewählt, welchem wichtigen, von auserlesen tüchtigen Männern von jeher verwalteten Amte er thätig und rühmlich vorstand. Bald darauf, 1764 oder 1765, erhielt er einen ehrenvollen und einträglichen Ruf als erster Capellmeister nach St. Petersburg mit einem baaren jährlichen Gehalte von 4000 Rubeln und jeder Freihaltung in Allem. 1765 nahm er die Stelle an, fand viel einzurichten, namentlich im Orchester, das er in jeder Hinsicht bedeutend verbesserte. Da er jeden Mittwoch ein Hofconcert zu halten hatte, erwarb er sich bald die Gnade der Kaiserin, die ihm die Oper „Didone abbandonata“ zu componiren aufgab. 1766 wurde sie dort zum ersten Male aufgeführt, mit so lebhafter Anerkennung, daß ihm die Kaiserin eine mit Brillanten besetzte goldene Dose, mit 1000 Ducaten gefüllt, zum Geschenk machte. Nicht geringern Beifall ärndtete seine zweite dort gesetzte Oper „Ifigenide in Tauride,“ welche 1768 aufgeführt wurde. Im Sommer desselben Jahres reiste er wieder nach Venedig zurück, denn er hatte die Stelle in Petersburg nur auf 3 Jahre angenommen. Hier trat er wieder in sein Amt, das er mit ungeschwächter Kraft bis zum Januar 1784 verwaltete, auch im Fache der Composition bis an sein Ende thätig. Er starb im Januar 1785. Nicht allein für seinen Ruhm hatte er treu gesorgt, sondern er zeichnete sich auch durch ein gutes Herz gegen Jedermann und als rechtschaffener Gatte und Vater im Kreise seiner zahlreichen Familie aus, für welche er mit gewissenhafter Sorgfalt auch im Zeitlichen gesorgt hatte. Er starb so wohlhabend, daß er den Armen 50000 Thl. vermachen konnte. Auf sein Grabmahl wurde die Inschrift gesetzt: Monumentum Galuppi. Angeli cantare sciunt, quae cecinit. Vorzüglich wird er in seinen Opern wegen seiner einfachen und schönen Melodien und Erfindungen, seiner zierlichen, angemessenen und nie überladenen Instrumentation und des schlichten und doch wahrhaft eindringlichen Ausdrucks des Textes gerühmt. Das Alles aber mehr im Komischen und Spielenden als im Ernsthaften. Seine Modulationen und Stimmverflech-

tungen werden gleichfalls von Vielen sehr gepriesen, von Andern jedoch zuweilen getadelt. Offenbar war er im freudig Ausjubelnden nicht so groß, als im Sanften und Bittenden; das zeigt sich am deutlichsten in seinen vielen Kirchenarbeiten, die größtentheils in Italien verborgen ruhen. Außer verschiedenen Miserere und Kyrie wird besonders ein in Venedig von ihm componirtes Credo hochgehalten. Von seinen vielen Opern erwarben sich noch vorzüglichen Beifall: „Il mondo della luna" (1757 in London aufgeführt) und „il Cavaliere delle Piume", Opera buffa, in Prag 1768 gegeben und unter seine besten gezählt. In Leipzig wurde noch, außer 4 Opernouvertüren, „il mondo alla roversa" im Clavierauszuge 1752 gedruckt. Mehrere Operntexte verfertigte ihm einer seiner Söhne. G. W. Fink.

Galvani, Mad. s. Dem. Willmann.

Gamba, italienischer Name der Gambe (s. dies.).

Gambe, ein veraltetes Instrument, dessen Supplent nunmehr das Violoncell geworden ist, mit welchem es auch bezüglich des Baues, der Form und Gestalt am nächsten verwandt war, und daher die synonimen Beinamen Viola da Gamba (ital.) oder Knie-Geige, erhielt. Es hatte 6 bis 7 Saiten, welche in den Tönen D, A, e, c, C, D, oder D, G, c, e, a, d, g, gestimmt waren; auch kleinere Exemplare sollen existirt haben, mit fünf Saiten nur bezogen, welche von oben herab d̄, a, e, C, D, hießen. Der Ton wird als ungemein mild, angenehm und wohlklingend gerühmt; vorgezeichnet war der Violin-Schlüssel, und als Virtuosen auf demselben finden sich Granier, Hertel, Hesse, Höller und Mareis angeführt. Auch in der Orgel hat man ein Register von gleicher Benennung, welches die sonoren Klänge der Bein-Violine anolog nachahmt. S. Schweizerflöte. 81.

Bei den Franzosen heißt die Gambe Basse de Viole. Ihren Ursprung muß man in England suchen. Von hier aus kam sie nach Italien, Frankreich und Deutschland, und so weiter in das ganze cultivirte Europa. Besonders waren es die Franzosen, die sie sehr liebten. Bei ihnen, wie auch bei den Engländern, war sie vor ungefähr 100 Jahren so unentbehrlich, daß weder eine Kirchen- noch Cammermusik ohne sie besetzt wurde; in allen öffentlichen und Privat-Cirkeln hatte sie das ausschließende Recht, von Anfange bis zu Ende gehört zu werden, weshalb sie denn auch, wie jetzt die Schachteln, gleichsam satzweise, in allen Formaten, groß und klein, verfertigt werden mußte, und mit allem möglichen Aufwande von Schnitzwerk, Elfenbein, Silber- und Gold-Zierathen rc. Auffallend genug waren die Engländer, wie die Ersten, so auch die Letzten, welche die Gambe übten. Der letzte Virtuos darauf war Carl Friedrich Abel (s. dies.); mit ihm, also von 1787 an, fiel das Instrument ganz und gar der Vergessenheit anheim. Die Vervollkommnung und der weniger näselnde, aber schärfere Ton des Violoncells trug wohl das Meiste dazu bei. d. Red.

Gambenbaß, s. Schweizerflöte.

Gambenflügel und Gambenwerk, passender Bogenclavier genannt, s. daher diesen Artikel.

Gambist, Einer, der die Gambe (Viola da Gamba) spielt, ein Gambenvirtuos, s. Gambe.

Gamble, John, ein englischer Componist und Violinvirtuos, zuletzt Cammermusikus Königs Carl II. zu London, war ein Schüler des dasigen Tonkünstlers, Namens Ambrosius Beyland, und für seine Zeit ein großer Meister auf der Violine. Ehe er in Königliche Dienste kam, war

er in dem Orchester eines Privattheaters angestellt. Außer mehreren nicht bekannt gewordenen Stücken für's Theater componirte er auch viele Arien und Gesänge mit Begleitung der Theorbe und des Basses, von denen 1657 und 1659 zwei Sammlungen zu London gestochen worden sind. Vor der ersten befindet sich sein Bildniß.

Gamme. Ehedem verstand man unter diesem Ausdrucke allgemeinhin das Guidonische Tonsystem, weil dasselbe mit dem großen G anfing, und Guido dieses, als seinen Grundton, mit dem griechischen Buchstaben Gamma (Γ) bezeichnete. Guido selbst benannte sein System nicht mit diesem Worte; erst nach und nach ward es Sprachgebrauch, die ganze Guidonische Tonreihe (von G — $\overline{\overline{e}}$) mit diesem Namen zu belegen. Mit Untergang der Guidonischen Solmisation (s. dies.) verlor sich natürlich auch nach und nach die Sitte, das Wort Gamme oder Gamma in solcher Bedeutung zu gebrauchen. War es einmal jedoch technischer Ausdruck geworden, so lag auch das Verlangen sehr nahe, es in einer anderen Bedeutung als solches bei zu behalten. Und so benannte man, abgeleitet von jener ersten Bedeutung, zunächst damit den Umfang oder die Tonreihe irgend eines Instruments oder einer Stimme, und endlich dann auch die bildliche Darstellung dieser Tonreihen durch Noten oder Zeichen. Demnach ist jetzt denn Gamme nichts anderes als die durch Noten bezeichnete Scala eines Instruments von seinem tiefsten bis chromatisch hinauf zu seinem höchsten Tone, wobei zugleich die Art und Weise angegeben ist, wie alle die in solchem Umfange enthaltenen Töne auf dem betreffenden Instrumente hervorgebracht werden; also die Applicatur-Tafeln. Vorzugsweise bedient man sich jedoch nur bei Blasinstrumenten, seltener und fast nie bei den übrigen Instrumenten des Ausdrucks Gamme in dieser Bedeutung. Man hat Fagott-Gammen, Horn-Gammen 2c., d. h. Applicatur-Tafeln für den Fagott, das Horn 2c., aber keine Clavier-Gammen oder Violin-Gammen u. dergl. Ueber die Nützlichkeit solcher Tafeln und deren Uebung vergleiche auch den Art. Scala. Neuerer Zeit haben einige Componisten und Musiklehrer auch angefangen, ihre Etuden (s. dies.) für solche Blasinstrumente Gammen zu nennen; doch ist das unstreitig eine zu weite Ausdehnung des Begriffs Gamme. hr.

Gämmrich, Heinrich, einer der vortrefflichsten Orgel- und Violinspieler seiner Zeit, war Cantor an der Pfarrkirche in Bunzlau, und starb hier 1779 nach einer ruhmvollen, fast fünfzigjährigen Amtsführung. Unter den Tonkünstlern, und namentlich unter den Organisten Schlesiens wird noch jetzt sein Name mit der größten Achtung genannt.

Ganassi, Silvestro, von seiner Geburtsstadt auch mit dem Zunamen dal Fontejo benannt, war zu Anfange des 16. Jahrhunderts Sonator oder Instrumentist der Signoria zu Venedig, und gab hier 1535 heraus „Fontejara oder Unterricht in der wahren Art, die Flöte zu spielen und damit die Compositionen mit Verkürzungen (Verzierungen) auszuführen", und fügte hinzu, daß diese Regeln auch dem Sänger nützlich seyn könnten, was denn auch bei den Canzonen- und Madrigalensängern damaliger Zeit nicht ohne Anwendung blieb. Zu Ende des 15ten und bis in die Mitte des 16ten Jahrhunderts gab es nämlich zwei Arten sogenannter Diminutionen, die öfters von einem Soprane, Contralt oder Tenor aus dem Stegreife angebracht wurden, während die übrigen Stimmen im Chore die vorgeschriebenen Noten sangen, und dies führte auf zwei Arten des Gesanges, den Contrapunkt aus dem Stegreife (Contrapunto alla mente), der

das Musikstück schwerfällig, verworren und unangenehm machte, weil die übrigen Sänger dem improvisirenden nachgeben mußten, und diejenige Ausführung einer Composition von mehreren Stimmen, wobei einer der Sänger nach Gutdünken seine Stimme mit Läufen, Passagen und Accenten ausschmückte. Das Widersinnige dieser Methode leuchtet ein, doch thaten sich die meisten Sänger jener Zeit viel darauf zu gut.

Gandini, s. Paravicini.

Gang (von Gehen), wird in der Musik zuweilen auch für Bewegung und Fortschreitung der Intervalle, und auch, jedoch seltener, für Lauf und Passage (s. alle dies. Art.) gebraucht.

Gangris, s. Flöte.

Gänsbacher, Johann Baptist, Domcapellmeister an der Metropolitankirche bei St. Stephan in Wien, ist am 8ten Mai 1778 zu Sterzing in Tyrol geboren, und wurde von seinem Vater, Schullehrer und Regenschori, im Gesange, Orgelspiel, und auf mehreren Instrumenten so erfolgreich unterrichtet, daß er, kaum 8jährig, in Insbruck und später in Hall den Chorknabendienst versehen konnte. 1789 kam er nach Botzen, wo der Organist P. Reiner, der Musikdirector Neubauer in der Violine, Pater Fendt auf dem Violoncell seine Lehrer waren, und er durch fleißige Verwendung in den Gymnasial- und Humanitäts-Classen auch eine Haus-Informatorstelle erhielt. Zu den philosophischen Studien kehrte er 1795 wieder nach Insbruck zurück, ernährte sich durch Stunden geben, wirkte auf Kirchenchören mit, und versuchte sich in allerlei Compositionen, Clavierstücke, Canon's, Serenaden, Motetten, Kirchenlieder, auch eine Messe mit blasendem Orchester u. a. Als im nächsten Jahre feindliche Armeen von Westen und Süden das geliebte Vaterland bedrohten, trat auch G. in die Reihen der Gränz-Vertheidiger; Anfangs in der Exemten-Compagnie, später beim Landsturm; befehligte sogar einen 300 Mann starken Trupp, und wurde nach erfolgtem Friedensschlusse, gleich den regulären Offizieren, mit der kleinen goldenen Medaille belohnt. Die Liebe zur Tonkunst zog ihn 1802 zu Abbé Vogler nach Wien, der ihn in sein Harmonie-System einweihte; durch wohlwollende Freunde unterstützt, und von dem Reichshofrath Grafen Firmian als Hausgenosse aufgenommen, konnte er dort ausschließend dem theoretisch-practischen Musikstudium obliegen. Die nächsten Jahre verlebte er abwechselnd in der Heimath; zu Warasdin, bei seinem Schüler, Grafen Erdöd; wieder in Wien, wo er Albrechtsberger's Unterricht im Contrapunkte genoß; zu Prag, bei seinem Gönner Firmian, und auf dessen Herrschaft Trummersdorf. Nach längerem Aufenthalte in Insbruck und bei seiner verwittweten Mutter zu Sterzing, besuchte er nochmals den hochverehrten Mentor Vogler in Darmstadt; und jene Periode (1810) war es, wo zwischen ihm und seinen Comilitonen, Meierbeer und C. M. von Weber das bekannte Freundschafts-Triumvirat abgeschlossen wurde, über welches die Zeitschrift „Cäcilia" sehr interessante Briefe des Letzteren mitgetheilt hat. Die letzte Hälfte desselben Jahres war er in Böhmen, bei dem, nunmehr Vaterstelle vertretenden Mäcen Firmian, und componirte zur Todtenfeier der Gräfin Althae, welche ihn testamentarisch mit einem ansehnlichen Legate bedacht hatte, ein großes Requiem, das später auch im Stich erschienen ist. Deutschlands Befreiungs-Jahr entflammte auch in G. die stets nur glimmende Kriegerlust; er commandirte, mit Hauptmanns-Character, eine zu Klagenfurt errichtete Landwehr-Compagnie, zeichnete sich bei mehreren Affairen rühmlich aus; machte als Jäger-Oberlieu-

tenant den neapolitanischen Feldzug gegen Murat mit; organisirte und verbesserte das Musik-Corps seines Regiments, welches ihm viele effectvolle Compositionen verdankt, und erhielt 1817 die große goldene Verdienst-Medaille. Als durch Preindl's Ableben 1823 die Domcapellmeisterstelle in Wien erledigt wurde, concurrirte auch er darum, und war so glücklich, seinen Mitbewerbern vorgezogen zu werden. G's zahlreiche, theils gedruckte theils handschriftliche, Werke zerfallen in folgende Rubriken: für Clavier, mit und ohne Begleitung, 8 Suiten Variationen, 6 Märsche, 9 Sonaten, ein variirtes Adagio, 5 Divertimenti, ein Notturno, Variationen mit oblig. Clarinett und Horn, eine Sonatine mit Viol. und Violonc. Für verschiedene Instrumente: 2 Sonaten für Violine und Guitarre, 2 Serenaden, 6 Märsche und 2 Parthien für Janitscharen-Musik, eine Harmonie-Parthie, ein Concertino für die Clarinette mit Orch., 12 Märsche und eine Parthie für das Trompeten-Chor, 3 Parthien deutsche Tänze, Tyroler-Schützen Freude, vollstimmiger Orchester-Satz, Jubelmarsch, Ouverture und Musikstücke zu Kotzebue's Kreuzfahrern, eine große Sinfonie. Für Gesang, mit Clavier-, Guitarre- oder ohne Begleitung: „Die Erwartung" von Schiller, 6 italienische Terzetten, 3 Canzonetten, 12 Lieder, „Wiedersehen" von Kosegarten, 4 Gesänge, 13 Canzonetti, „Abendphantasie" von L. Brachmann, „Nachtgesang" von Kosegarten, „Abendlied" von Tiedge, „der sterbende Patriot" von Schubart, 3 Lieder, 3 Cantaten, 3 Voc. Quart., 14 Canon's, 4 Psalmen. Desgl. m. Orch. Begl., 6 Gelegenh. Cantaten, 2 Serenaden, „Der Kukuk" von Gellert, ein religiöser Chor, „Des Dichters Geburtsfest", Liederspiel. Für die Kirche: 17 Messen, 27 Graduale's, Offertorien, Motetten, Hymnen und Psalmen, 4 Requiem's, Advent-Lieder, Processions-Sequentia, mehrere Leichen-Motetten, 9 Tantum ergo, 5 Litaneien, darunter die Laurettanische, und eine mit deutschem Text, Motetten zu den 4 Evangelien, ein Vocal-Asperges, 2 Salve Regina, 3 Ave Maria, mehrere Vespern, 2 Ecce sacerdos, 4 Psalmi vespert., 2 Regina coeli, 2 Te Deum laudamus, u. m. a. 18.

Ganz, Moritz, Königl. Preuß. Cammermusikus und erster Violoncellist der K. Hofcapelle zu Berlin. Zu Mainz 1804 geb., erhielt er den ersten Unterricht von seinem Vater, der sich früher ebenfalls als guter Violoncellist auf Kunstreisen rühmlich bekannt gemacht hat. Schon im 11ten Jahre erregte der Knabe durch sein reines und fertiges Spiel allgemeine Aufmerksamkeit, vollendete seine Studien unter dem verdienstvollen Styastni in Frankfurt a. M. und trat hierauf als erster Violoncellist in das Orchester des Mainzer National-Theaters, dem sein älterer Bruder, Hofcapellmeister Adolph Ganz, als trefflicher Musikdirector vorsteht. Im Jahre 1826 wurde er als erster Violoncellist in die Berliner Capelle berufen, an die Stelle, die vor ihm Max Bohrer, Bernhard Romberg und Düport (in aufsteigender Linie) inne gehabt. Sein allen Schwierigkeiten gewachsenes Spiel, der kräftige und seelenvolle Ton, den er seinem Instrumente abzugewinnen weiß, seine meisterhafte Sicherheit, besonders aber die Eleganz und Lebendigkeit seines Vortrags haben ihm in Berlin und auf Kunstreisen im Auslande den Ruf eines der ersten Virtuosen auf seinem Instrumente erworben. Auch als Lehrer, durch die Bildung guter Schüler, und als geschmackvoller, moderner Tonsetzer für sein Instrument (es sind mehrere Conzerte, Variationen u. s. w. für sein Instrument erschienen, in denen man den desselben ganz mächtigen, eleganten Virtuosen erkennt) hat er sich anerkannte Verdienste erworben.

Ganz, Leopold (der Bruder des Violoncellisten Moritz Ganz), K.

Preuß. Cammermusikus, Sinfoniedirector und Solospieler bei der ersten Violin der K. Hofcapelle zu Berlin. Im J. 1806 zu Mainz geb., trat er früh in das dortige Theater-Orchester, genoß den Unterricht eines der ausgezeichnetsten Schülers von L. Spohr und übte sich mit seinem Bruder, dem Violoncellisten, in einem so innig verschmolzenen Zusammenspiele, wie es kaum anders, als vom ausdauernden Vereine zwei einmüthig nach Einem Ziele strebender Brüder zu erwarten ist. Schon früh erregte dieses Zusammenspiel den bewundernden Antheil der Hörer. Im Jahre 1826 traten beide Brüder als Cammermusiker in die Stelle des ähnlichen Bruderpaars Bohrer, in die Berliner Capelle und setzten neben ihren amtlichen Leistungen auch ihre Doppelvirtuosenthätigkeit in zahlreichen Produktionen fort, bei denen der jüngere Bruder neben dem Violoncellisten ebenfalls verdiente Hochschätzung und Antheil sich erwarb. Nachdem er mehrere Jahre bei den berühmten Möser'schen Quartettaufführungen mitgewirkt, unternahm er selbst mit seinem Bruder ähnliche Morgen- und Abend-Unterhaltungen, die sehr glänzend besucht wurden. Auch hat er mit seinem Bruder gemeinschaftlich Duette für Violin und Violoncell componirt und herausgegeben, die eben so günstig für das Virtuosenspiel auf der Violine als auf dem Violoncell sind, und der Idee, aus welcher dergleichen Compositionen hervorgehen und betrachtet seyn wollen, wohl entsprechen. ABM.

Ganze Applicatur, pflegen die Geigen-Instrumentenspieler zum Unterschiede von der sogenannten mezza manica oder **halben Applicatur** (s. dies.) diejenige fortgerückte **Lage** (s. dies.) der Hand bei ihrer Fingersetzung zu nennen, in welcher die Töne, die man in der gewöhnlichen oder sogenannten ersten Lage mit dem dritten Finger greift, mit dem ersten Finger gegriffen werden müssen. Es wird diese Art der Applicatur nothwendig, wenn man auf der Violine z. B. das dreigestrichene d erreichen will, oder überhaupt bei solchen Passagen und melodischen Sätzen, die außer dieser Lage nicht wohl ausgeführt werden können. Das ist die erste und gewöhnlichste Bedeutung des Ausdrucks **ganze Applicatur**. Da die sogenannte halbe Applicatur tiefer liegt als die ganze, wie wir sie so eben beschrieben haben, und außer der halben und ganzen von keiner andern Applicatur in der Musik die Rede ist und seyn kann, so pflegt man allgemeinhin auch jede noch höhere Lage der Hand, als die angedeutete, mit dem Namen **ganze Applicatur** zu belegen, ohne Unterschied, ob der erste Finger den Ton greift, welchen man in der ersten Lage mit dem dritten oder vierten Finger zu greifen pflegt, oder noch weiter hinauf. Der Name **ganze Applicatur** mag wohl daher rühren, weil man in dieser Lage der Hand den **ganzen** Tonumfang des Instruments zu erreichen im Stande ist.

Ganze Doppelzunge, s. **Pauke** und **Zunge**.

Ganze Orgel, s. **Orgel**.

Ganzer Tact, s. **Tact** und **Tactzeichen**.

Ganzer Ton, s. **Intervall**, **Secunde** und **Ton**.

Garat, Pierre Jean, nicht P. C., wie Gerber schreibt, geboren zu Ustaritz, einer kleinen Stadt im Departement des Basses Pyrénées, am 25. April 1764, gestorben zu Paris am 1. März 1823. Die Natur hatte diesem Manne eine vortreffliche Stimme gegeben, die sich durch Schönheit und großen Umfang, nicht minder durch leicht ansprechende Beweglichkeit auszeichnete. Ohne in seiner Jugend irgend einen musikalischen Unterricht zu genießen, trieb ihn nur mit Geschmack verbundene Lust, alle Sänger,

die er hörte, welcher Nation sie auch waren, so lange nachzuahmen, bis er es ihnen selbst in ihren Bravouren und Verzierungen täuschend nachthun konnte. Nach Paris gekommen, fand er reiche und ausgezeichnete Befriedigung seines wunderbaren Talentes, wodurch er bald so berühmt wurde, daß ihm die Königin um 1790 einen Jahrgehalt von 6000 Livr. zahlen ließ. Man pflegte ihn in Paris nur den hübschen Papagey zu nennen. Sacchini fand seine Stimme so schön, daß er sich während der Composition seines „Oedipus" jede seiner Arien von ihm vorsingen ließ, wobei er ihn mit den Regeln der Gesangkunst bekannt machte und ihn später in der Theorie der Musik unterrichtete. 1796 reiste er mit Rode und ließ sich mit ihm in Hamburg mit großem Beifalle hören. Darauf unternahm er eine Kunstreise nach Spanien und gab 1799 in mehreren Provinzialstädten Frankreichs sehr beifällige Concerte. Am 24. December 1800 brachte ihm die Aufführung der Schöpfung Haydn's in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, für das Singen der Tenorparthie 3600 Livr. ein. 1802 wurde er vom russischen Kaiser in Petersburg angestellt und ärntete auch dort großen Beifall. Selbst seine Compositionen wurden meist Lieblingsstücke. Sie bestehen meist in Romanzen und ähnlichen Gesängen mit Begleitung des Pianoforte, alle im leichten italienischen oder französischen Geschmacke. In diesen beiden Gesangsarten zeigte er sich, selbst nach des Capellmeisters C. Reichardt's Urtheile, sehr gewandt und gefällig. An der Gesanglehre des Conservatoire in Paris war er Mitarbeiter. In Deutschland sind außer dieser Gesangschule nur einige Romanzen mit deutscher Uebersetzung von ihm bekannt gemacht worden. Ausführlicheres über ihn findet man in der Revue musicale 1833 Nr. 13. † b.

Garaudé, Alexis Adelaide Gabriel de, Professor des Gesanges am Königlichen Conservatorium der Musik in Paris, ein als Gesanglehrer wie als Componist für Gesang gleich achtungswerther Künstler. Von seinen näheren Lebensverhältnissen ist leider bis jetzt nichts bekannt geworden, als daß er schon um's J. 1810 in der Capelle des vormaligen Kaisers Napoleon stand, nachgehends eine Musikalienhandlung in Paris etablirte, diese aber bald an einen gewissen Vaillant abtrat, und jetzt ausschließlich seinem Künstlerberufe lebt; dagegen aber eine Menge (gegen 50) schätzbarer Werke. Die ungleich wichtigeren darunter sind unstreitig die Lehrbücher: „Petite Méthode de Chant, dediée aux Dames, à l'usage de la Maison impériale Napoleon, contenant les Préceptes de cet Art, 50 Exercices pour la Voix et 12 grandes Leçons de Vocalition pour exercer la Voix à prendre toutes les inflexions, et à rendre tous les effets dont elle est susceptible. Paris bei Vaillant"; „Nouvelle Méthode de Chant, contenant les Préceptes de cet Art, 100 Exercices pour la Voix et 25 Vocalises ou Morceaux de Chant sans paroles, avec Accompagnement de Pianoforte ou Harpe"; „Solféges avec la Basse chiffrée et une Méthode de Musique" etc.; „Méthode complète de Chant en deux Parties. Neu bearbeitet mit Verbesserungen und Zusätzen behufs einer Ausgabe in deutscher Sprache" (Darmstadt bei Alisky, 1832); „Soixante Solfèges progressifs à deux Voix égales avec Accompagnement de Pianoforte ou Harpe, ou Nouveau Cours de Lecture musicale, précédé de Principes de Musique, par Demandes et Réponses", von W. E. Alisky unter dem Titel in's Deutsche übersetzt: „Allgemeine Lehrsätze der Musik zum Selbstunterricht, in Fragen und Antworten, mit besonderer Beziehung auf den Gesang"; „Méthode complète de Pianoforte en 2 Parties" (mit Jadin, Herz und Levasseur gemeinschaftlich bearbeitet); „Petite Méthode de Pianoforte"; „Méthode pour accorder le Pianoforte"; „Méthode de Violon"; „Mé-

thode d'Alto". Die Gesangschulen sind in mehreren Conservatorien Italiens und dem zu Paris als bestimmte Lehrbücher eingeführt. Dies regte G. zu möglichster Vervollkommnung seiner Arbeiten an, und man muß zugeben, daß er in den neuesten Ausgaben (jener deutschen) sein Ziel ziemlich vollständig erreicht hat. Es sind die besten, gründlichsten Gesangschulen, die wir besitzen. Von seinen Compositionen, die in einer Oper: „La Lyre enchantée" (Op. romantique) vielen einzelnen Vocalsachen, allerlei kleineren und größeren Werken für die gangbarsten Instrumente rc. bestehen, sind in Deutschland wenig bekannt geworden. Wir kennen davon nur 3 leichte Duette für 2 Violinen; 3 variirte Arien für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncell, oder mit Pf., in G= D= und C=Dur; 3 concertirende Duette für Flöte und Violine; 6 dergleichen für Clarinette und Violine; Fantasie und Variationen für Pianoforte und Waldhorn (mit Buzian gemeinschaftlich componirt); 6 leichte Sonaten für Harfe und Violine; 3 große Quintette für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncello's; 3 concertirende Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell; 3 Sonaten für das Pianoforte mit Violine; 6 concertirende Duette für 2 Flöten; 6 concertirende Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell; Fantasie und Variationen für Violoncell und Pianoforte; 6 concertirende Trios für Flöte, Violine und Violoncell; 3 brillante Solo's für die Flöte mit Begleitung von Violine, Bratsche und Violoncell oder mit Pianoforte; und einige Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen, alle französisch elegant genug, um bei Liebhabern und modernen Kunstgenossen Eingang zu finden. v. Wzrd.

Garbini, Mad., Sängerin und Violinvirtuosin, aus Italien gebürtig, aber in der Blüthezeit ihres Lebens, welche in das Ende des vorigen und den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fällt, an den Theatern zu Paris angestellt. 1791 sang sie daselbst auf dem Theater du Monsieur, wo sie unter Anderem auch in den Zwischenacten bisweilen Violinconcerte von Viotti und Anderen mit vielem Beifalle vortrug. Von ihrem Gesange rühmte man damals außer einer angenehmen Stimme auch eine seltene Kraft und Fülle, welche sie den Tönen in jeder Lage ihres weiten Stimmumfangs zu geben wußte, und von ihrem Violinspiele eine ausnehmende Fertigkeit und Präcision, leichte Bogenführung und viel Geschmack im Vortrage überhaupt. Weitere Nachrichten von ihren Lebensverhältnissen sind in Deutschland nicht bekannt geworden.

Garcia, 1) **Francisca**, ein berühmter portugiesischer Tonkünstler und Tongelehrter aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts; die einzige Nachricht indessen, die wir von ihm zu geben im Stande sind, theilt schon Gerber mit, nämlich daß 1609 „Missas de varios tonos" zu Lissabon von ihm erschienen, und die „Bibl. Portug." des J. F. Borreto, welche aber Manuscript geblieben ist, nähere Nachrichten über seine Person sowohl als seine Werke enthalten soll. — 2) **Vicente G.**, ein spanischer Kirchencomponist, von dem ebenfalls in Deutschland nichts weiter bekannt geworden ist, als daß Yriarte in seinem Gedichte „la Musica" rühmlichst seiner erwähnt.

Garcia, Sängerin, s. **Malibran**.

Garczynska, Wilhelmine, Frau von, ist die Tochter des als Componist und Orchesterdirector rühmlichst bekannten **Bierey** (s. dies.). Es läßt sich von einem solchen kunstverständigen Manne erwarten, daß er seiner einzigen Tochter eine mehr als gewöhnliche musikalische Ausbildung

gab, und Dem. Vierey glänzte daher schon frühzeitig (1816) als angenehme und fertige Concertsängerin in Breslau, ihrer Geburtsstadt, und nahm von Jahr zu Jahr immer mehr zu wie an Kunstgeschicklichkeit so an Ruf und Ansehen. Eine seltene Beharrlichkeit in ihren fleißigen Gesangstudien konnte nur zu solchen schönen Resultaten führen. Nicht eigentlich für die Bühne bestimmt und erzogen betrat sie dieselbe nur auf vieles Zureden meherer Freunde, und nachdem eine sehr ehrende ausdrückliche Einladung dazu von Seiten der Breslauer Theater-Direction an sie ergangen war, am 25 März 1819 zum ersten Male, als Rosalieb in der Oper „das kleine Rothkäppchen" von Boieldieu. Das außerordentliche Talent und die große Kunstfertigkeit, welche sie gleich bei diesem ersten Versuche entwickelte, und der rauschende Beifall, der ihr von Seiten des Publicums ward, ließen nun keinen Zweifel mehr über ihren künftigen Beruf übrig. Sie blieb dem Theater, und ihre schöne Körperbildung, der ungezwungene Anstand, die Leichtigkeit und Grazie aller ihrer Bewegungen, die Natürlichkeit ihrer Sprache, und ihr vortrefflicher, reiner und kunstgewandter Gesang waren Mittel genug, sich, z. B. als Müllerin, Rosalieb, Jettchen im „Schiffscapitain", Mariane in „Soliman II" u. dergl. Rollen, immer den ungetheiltesten und rauschendsten Beifall des Publicums zu erhalten. 1821 vermählte sie sich mit einem Herrn von Garczynska, verließ die Bühne, wurde aber nach Verlauf von zwei Jahren schon wieder durch mancherlei Umstände veranlaßt, auf's Neue sich bei dem Breslauer Theater engagiren zu lassen. Ihre Stimme hatte damals zwar Etwas von der früheren Stärke und Ausdauer, aber noch Nichts an Lieblichkeit und Biegsamkeit verloren, und glänzte sie seit der Zeit auch weniger als dramatische Sängerin, so war sie doch, bis zu dem Tage ihres Abganges an das Mainzer Theater (1829), eine von dem Breslauer Publicum überaus und stets gleich hoch geschätzte Concertsängerin, in welcher Eigenschaft sie denn auch noch jetzt ihren größten und eigentlichen Kunstwerth behauptet. T.

Gardano, Antonio, ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts. Walther nennt ihn einen Franzosen von Geburt, Gerber aber, und wohl mit mehr Recht, einen Italiener. Er lebte zu Venedig und erwarb sich als Notendrucker und Herausgeber vieler schätzbarer Werke kein geringes Verdienst um die Musik seiner Zeit. Auf der Königl. Bibliothek zu München werden noch viele seiner Ausgaben aufbewahrt, auf denen er jedoch den Vornamen Angelo führt. — In seinem Werke über Palestrina erwähnt Baini auch eines Componisten Gardane, aus der Zeit, welche unmittelbar auf die Ockenheim'sche Periode folgte (s. Kandler's Bearbeitung pag. 162), also der Josquin'schen. Derselbe war Capellmeister an einer der 3 Hauptkirchen Roms. Näheres aber erzählt so wenig Baini als sonst ein Geschichtsschreiber über ihn, und daher läßt sich auch nicht bestimmen, ob es vielleicht ein Verwandter jenes Gardano, und Gardane also ein Druck- oder Schreibfehler, war oder nicht. Dem weiter nachzuforschen dürfte vielleicht eine interessante Beschäftigung künftiger Literatoren und Historiographen seyn.

Garde, Mr. de la, ein berühmter Tenorist, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Cammersänger des Königs von Frankreich und Gesangslehrer der Königl. Prinzen und Prinzessinnen, war zugleich ein beliebter Componist, was die Oper „Eglé" und mehrere Cantaten, Sinfonien und einzelne kleine Vocalsachen, die überall mit dem ungetheiltesten Beifalle aufgenommen wurden, hinlänglich bezeugen. Als Sänger feierte er seine größten Triumphe, wenn er mit dem Jeliotte zusammen Duette sang. Sein

letztes Werk, von welchem man in Deutschland einige Nachrichten erhalten hat, ist „la journée galante". Wie sein Geburts-, so findet sich auch sein Todesjahr nirgends mit Gewißheit aufgezeichnet; doch darf man allenfalls als zuverlässig annehmen, daß er das jetzige Jahrhundert nicht mehr erreichte.

Gardi, Francesco, wird in den mailändischen Theater-Jahrbüchern von 1785 bis 1791 als Opern-Componist aufgeführt, ohne jedoch nähere Nachrichten von seiner Person zu geben. Die Opern, die dort von ihm genannt werden, sind: „Enea nel Lazio" (op. ser. 1786 zu Modena); „il convitato di Pietra" (op. buf. 1787 für Venedig); „la Fata capricciosa" (op. buf. 1789 zu Venedig); „Teodolinda" (op. ser. 1790 ebend.); und „il nuovo convitato di Pietra" (op. buf. 1791 zu Bologna).

Gargano, Teofilo, von Gallese, als Contraltist Sänger der päpstlichen Capelle, in welche er am ersten Mai 1601 aufgenommen wurde. Baini rühmt in seinem Werke über Palestrina ein besonders schönes Miserere von ihm, von welchem zwei Versetten, eins zu 4, das andere zu 5 Stimmen componirt sind. Wie dieses Miserere, so liegen auch die noch übrigen Werke von diesem alten Meister in dem Archive der päpstlichen Capelle. Er starb 1648, und hinterließ ein Legat für 4 Musik-Studirende aus seinem Lande, welche sich die Verbesserung des Musikzustandes in Rom zur Aufgabe machen würden.

Garghetti, Silvio, aus Rimini gebürtig, war ein Zögling der römischen Schule und 1689 als Capellmeister an der Kirche del S. Sudario zu Rom angestellt. Von seinen Werken theilt selbst Baini keine bestimmten Nachrichten mit.

Gargroß, s. Garklein.

Garilieff, ein russischer Componist, ward nach einem Berichte der Leipz. musik. Zeitg. vom J. 1800 pag. 657 damals unter die ersten Kirchencomponisten Rußlands gezählt. Da die in Rußland gebräuchlichen sogenannten Kirchenconcerte durchaus ohne alle Instrumentalmusik sind, so läßt sich auch annehmen, daß die Compositionen G's, zum größten Theile wenigstens, in reinen Vocalsachen bestehen. Noch ist von ihnen eben so wenig, wie von des Componisten Person etwas Näheres in Deutschland bekannt geworden.

Garklein heißen in den alten Orgel-Werken die einfüßigen Stimmen, im Gegensatze zu gargroß = 32füßig; z. B. garkleine Flöte — ist eine einfüßige Flöte, gargroßer Untersatz — Pedalstimme Untersatz 32 Fuß.

Garnerius, Guilielmus, in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts Professor der Musik an der von König Ferdinand zu Neapel gestifteten musikalischen Akademie (s. Gafor), ein zu seiner Zeit berühmter Scholastiker und Lehrer seiner Kunst. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Garnier. Die Geschichte der Musik erwähnt mehrerer französischer Künstler dieses Namens; die besonderen Nachrichten jedoch, welche wir über die einzelnen Personen derselben besitzen, sind theils so verwirrt, theils so gerabezu widersprechend, daß es schwer ist, eine genaue Uebersicht über dieselben zu gewinnen. Auch die Werke, welche sich unter dem Namen Garnier vorfinden, lassen sich, wegen Mangels der Vornamen auf den meisten derselben, nur vermuthungsweise den einzelnen Personen zutheilen. Führen wir daher hier nur das einigermaßen als zuverlässig Bekannte an. Vor der vorletzten französischen Revolution lebte ein F. Garnier als er-

ster Hoboist am Hofe des Königs Ludwig XVI; nach der Revolution aber, ungefähr vom Jahre 1798 an, war derselbe Commissaire ordonnateur bei der fränkischen Rheinarmee unter Championnet, als welcher er sich bisweilen in dem Kreuzer'schen Concerte zu Frankfurt und mehrmals auch zu Offenbach öffentlich hören ließ. Ohrenzeugen sprachen ihm damals eine außerordentliche Virtuosität und einen höchst angenehmen Vortrag auf seinem Instrumente zu. Und da er dort meist eigene Compositionen vortrug, so gehören auch wohl nur ihm die Hoboen-Compositionen an, welche wir unter dem Namen Garnier besitzen. Es sind dies mehrere Hoboen-Concerte, zwei concertirende Sinfonien für zwei Hoboen, eine andere für Flöte, Hoboe und Fagott, mehrere Duo's, theils für zwei Hoboen, theils für eine Hoboe und verschiedene andere Instrumente (besonders Fagott), und endlich eine Hoboenschule (méthode de hautbois), welche erst bei Pleyel zu Paris französisch, dann in Offenbach bei André französisch und deutsch, und zuletzt eben hier auch in einem kürzeren Auszuge erschien. Nach Beendigung des Kriegs kehrte dieser G. wieder nach Paris zurück, und wahrscheinlich ist er derselbe G., welcher vor ungefähr 15 Jahren noch als zweiter Lehrer des Fagotts am Musik-Conservatorium daselbst blühte. — Ein jüngerer, J. Garnier, und wahrscheinlich der Sohn des vorhergehenden, war erster Flötist im Orchester der großen Oper zu Paris und in seiner Blüthezeit ein tüchtiger Meister auf seinem Instrumente. Er schrieb mehrere (ungefähr 24) concertirende Duette für zwei Flöten; einige Trio's für Flöte, Clarinette und Fagott oder Violoncell; ferner sehr zweckmäßige Etuden und eine Méthode de Flûte, welche bei Janet und C. zu Paris erschien. — Ein dritter Garnier war um die Mitte des 18ten Jahrhunderts Accompagnist des Königs von Polen und Herzogs von Lothringen, vorher vierter Organist zu Versailles. 1766 gab er zu Paris heraus „Méthode pour l'accompagnement du Clavecin, et bonne pour les personnes qui pincent de la Harpe." Couperin schätzte ihn so sehr, daß er sich gewöhnlich seine Compositionen von ihm vorspielen ließ, ehe er sie dem Druck übergab. — Ein vierter Garnier endlich war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erster Violinist im Orchester der großen Oper zu Paris, und gab seit 1780 mehrere Solo's und Duetten für die Violine heraus, die zu ihrer Zeit wohl manche Liebhaber gefunden haben mögen, für unsere jetzigen Violinspieler aber ohne Werth sind. 17.

Garth of Durham, John, ein englischer Componist aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, besonders bekannt durch seine englische Bearbeitung der Marcellischen Musik zu den Psalmen, welche in 8 Foliobänden herauskamen, war wahrscheinlich Organist an einer Kirche zu London, und ist der Verfasser von mehreren Violoncell-Concerten, Clavier-Sonaten mit Violin- und Violoncell-Begleitung, und einer Sammlung von Fantasien (Voluntaries) für die Orgel, die hauptsächlich in den letzten 60- und 70er Jahren Lieblingsmusiken der englischen Künstler und Dilettanten waren.

Gärtner, Johann, erster Flötist in der ehemaligen Hof-Capelle zu Fulda, geboren auf dem nicht weit davon entfernten Petersberge 1740; wurde von dem damaligen kunstliebenden Fürstabt Heinrich VIII. zu Fulda zu dem berühmten Wendling nach Mannheim geschickt, unter dessen Leitung er sich zu einem ausgezeichneten Virtuosen bildete. Seine weitere Vervollkommnung erhielt er auf späteren Reisen, die er jedoch nur innerhalb Deutschland machte. Als Componist ist er durch einige Sachen für die Flöte, auch ein Paar Operetten und mehrere Cantaten bekannt, die indeß nur seiner

Zeit angehören und mit ihm aus dem öffentlichen Leben schieden. Er starb schon 1789.

Garzaniga, heißt Gazzaniga (s. dies.).

Gascogne, Matthias, ein Contrapunktist aus Luther's Zeiten, von dessen Arbeiten man in Salblingers „Concentus" (Augsburg 1545) einige Proben findet. Baini in seinem Werke über Palestrina (s. Kandlers Bearbeitung pag. 157) sagt von ihm, daß er als Zeitgenosse Ockenheim's zu denjenigen Tonsetzern gehört habe, welche, um ihre Vorgänger zu übertreffen, Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten häuften, damit aber, gegen ihre Absicht, der Kunst keinen sonderlichen Dienst erwiesen. — Früher erwähnt Baini (s. Kandler pag. 30) auch eines Tonsetzers, Namens Gascogne (franz. Gascogue) aus dem 14ten Jahrhunderte, von dem viele Compositionen in der päpstlichen Capelle aufgeführt worden seyen. — Ein dritter Contrapunktist, Johann G., lebte ebenfalls im 16ten Jahrhunderte. Unter den Handschriften der Königl. Bibliothek zu München (cod. 7) werden noch einige vierstimmige Messen von demselben aufbewahrt, auf deren Titeln er aber Gascong genannt ist.

Gaspar, von Einigen auch Gaspard genannt, blühte nach Gerber gegen Ende des 15ten Jahrhunderts als einer der gefälligsten Componisten seiner Zeit. Spataro soll ihn 1491 einen dignissimus compositor genannt haben; Baini zählt ihn jedoch zu den Tonsetzern der Ockenheim'schen Periode, also des 16ten Jahrhunderts. Da er allen Nachrichten zufolge schon um 1740 bekannt war, so gehört er unstreitig zu den ersten Bearbeitern der Harmonie. Burney fand in dem Museum collection zu London eine Messe von ihm, die 1508 gedruckt war, und nach welcher er ihn für einen gebornen Franzosen hält. — Auch eines Tonsetzers aus dem 14ten Jahrhunderte erwähnt Baini in seinem Werke über Palestrina (s. Kandler's Bearbeitung pag. 30), von dem in der päpstlichen Capelle mehrere Messen aufgeführt worden seyen. Weiteres weiß er jedoch über ihn nicht zu berichten.

Gasparini, Francesco, Schüler Corelli's und Bernardo Pasquini's, war zuerst Maestro an der Pietà zu Venedig. Er wurde geboren um 1660 zu Lucca; hielt sich gegen 1700 als Academico filarmonico, Componist und Clavierlehrer zu Rom auf; kam dann 1725 als Capellmeister an die Hauptkirche S. Giovanni im Lateran; wurde jedoch aus Rücksicht auf seine Gesundheit schon im Juli 1726 mit halbem Gehalt in Ruhestand versetzt; er starb Ende März 1727. Sein Nachfolger war der ihm schon früher adjungirte Girolamo Chiti. Scarlatti schätzte ihn so hoch, daß er ihm seinen Sohn Domenico als Schüler übergab. Bei dieser Gelegenheit entspann sich zwischen den beiden Meistern eine sonderbare Art von Correspondenz. G. nämlich schrieb eine höchst kunstvolle Cantate, und überschickte sie dem Scarlatti mit der Adresse „Cantata inviata dal Sgr. Gasparini al Sgr. Ales. Scarlatti." Dieser hängt nun statt der Antwort eine Arie daran, und schrieb in noch künstlicherem Style eine Cantate mit der Adresse „Cantata in sesposta al Sgr. G. dal Sgr. Sc., Eumana." Gasparini schrieb hierauf wieder eine Cantate mit einem außerordentlich gelehrt gearbeiteten Recitative, auf welche Scarlatti dann, um gleichsam das letzte Wort zu haben, in einer noch gelehrteren, und auf denselben Text gesetzten Cantate antwortete. Ueberhaupt war Gasparini besonders als Cantaten-Componist sehr berühmt, weshalb denn auch der ungleich größere Theil seiner Werke in Cantaten und dergleichen Compositionen besteht. Indeß entwickelte er auch als Opern-Componist eine seltene Thätigkeit. Seine erste Oper „Tiberio" schrieb

er 1702. Ihr folgten dann in den Jahren von 1703 bis an seinen Tod noch die Opern: „Amor della Patria“, „Imenei stabiliti dal Caso“, „il miglior d'ogni Amore“, „Il più Fede trà i Vassali“, „Fede tradita vendicata“, „la Maschera levata al vizio“, „Ambleto“, „Antioco“, „Fredegonda“, „il principato custodito dalla frode“, „Statira“, „Jaican“, „Amor generoso“, „Anfitrione“, „Flavio Anicio Olibrio“, „Alciade o Violenza d'Amore“, „Engelberta“, „la Principessa fedele“, „Sesostri“, „Tamerlano“, „Constantino“, „la Pazzia amorosa“, „Eraclio“, „Merope“, „Mose liberato dal Nilo“ (eigentlich ein Oratorium), „la verità nell' inganno“, „Bajazette“ (zwei Mal componirt), „Equivocci d'amore d'innocenza“, „Fede in Cimento“ und „la Ninfa Apollo“, welche alle auf den verschiedenen Theatern Italiens mit vielem Beifalle zur Aufführung kamen. Die letzten drei erschienen erst nach seinem Tode 1730. Von seinen Cantaten liegen noch einige im Manuscript auf der Fürstlichen Bibliothek zu Sondershausen. Unter seinen vielen Schülern war der berühmteste der venetianische Patricier Bened. Marcello, dessen Studien er, wie aus der Correspondenz Beider (im ersten Bande des Psalmenwerkes des Letzteren abgedruckt) hervorgeht, noch von Rom aus leitete.

Gasparini, Michael Angelo, wahrscheinlich ein Bruder des vorhergehenden, war ein gegen Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts sehr berühmter Contraltist, und auch als Componist nicht ohne Ansehen, zu Lucca geboren und ein Schüler von Lotti. Während seines Aufenthalts zu Venedig, wohin er schon frühzeitig kam, gründete er daselbst eine Singschule, aus welcher viele der ausgezeichnetsten Sänger des vorigen Jahrhunderts hervorgingen, wie z. B. die berühmte Faustina. Dann schrieb er daselbst auch die Opern: „il Principe Selvaggio“ (1695), „il Rodomonte“ (1714), „Arsace“, „Lamano“ (1719), und „il più Fedelta trà gli amici“ (1721). Er starb gegen 1732 zu Venedig.

Gasparini, Quirino, zu Ende des vorigen Jahrhunderts Königlicher Capellmeister zu Turin, und ausgezeichnet als Violin-Virtuos, was sich wenigstens aus den Violin-Trio's, welche in Deutschland von ihm bekannt geworden sind, mit Recht vermuthen läßt. Indeß wandte er als Componist sein Augenmerk besonders auf Kirchensachen. Er schrieb ein „Stabat mater“, „Tantum ergo“, mehrere Trauer-Motetten, „Adoramus te Christe“ u. dergl. m., was bei den Italienern viel Theilnahme, in Deutschland aber niemals Eingang fand. Ueber seine weiteren äußeren Lebens-Verhältnisse fehlen alle Nachrichten. —g.

Gaßmann, Florian Leopold, geb. zu Brüx in Böhmen 1729, in den Anfängen der Musik unterrichtet vom dortigen Chorregenten Johann Woborzil, der großen Anlagen wegen, die sehr jung bemerkbar wurden. Im Harfenspiele und im Gesange zeichnete sich G. schon als 12jähriger Knabe aus, wie seine hinterlassene Wittwe und Salieri von ihm berichten. Um dem ihm verhaßten Krämerstande, zu dem ihn sein Vater zwingen wollte, zu entgehen, entfloh er im 13ten Jahre mit seiner Harfe aus dem väterlichen Hause, und hatte in Karlsbad so viel Glück, daß er sich mit seiner Musik in 14 Tagen gegen 1000 Thlr. gewann, vorzüglich durch sein Harfenspiel, das ungemein genannt wird, zum Erstaunen. Schnell ging es nun nach Italien, und zwar nach Venedig, wo seine Baarschaft sehr bald in andere Hände übergegangen war. Weinend auf einer Brücke stehend traf ihn ein mitleidiger Priester, der ihn zu sich nahm, wissenschaftlich und in der Musik vom Pater Martini unterrichten ließ. In zwei Jahren

konnte er die Organistenstelle eines Nonnenklosters zu Aller Erbauung versehen. Gerühmt von einer Anverwandtin des Grafen Leonardo Veneri, nahm ihn der von seiner näheren Bekanntschaft entzückte Mann in sein Haus, räumte ihm das ganze zweite Stockwerk ein, gab ihm Bedienung und freie Tafel, ja er erlaubte ihm, bald 10 bis 12 Personen zu Gaste zu laden, wovon Gaßmann bescheiden keinen Gebrauch machte. Nur noch fleißiger suchte er sich in der Kunst zu vervollkommnen, was ihm die Liebe Martini's so sehr gewann, daß er das Bild seines Schülers unter die größten Meister seiner Sammlung aufhing. In der That war auch Gaßmann schon so beliebt, daß sich Kirchen und Theater um seine Compositionen bemüheten. 1762 wurde er als Ballet-Componist nach Wien berufen, und kam 1763 daselbst an. Auch hier hatten seine Arbeiten so guten Erfolg, daß ein Contrakt mit ihm geschlossen wurde, nach welchem man ihm für eine Anzahl Opern einen lebenslangen Jahrgehalt von 400 Ducaten verwilligte. Der Kaiser ernannte ihn zum Hof- und Cammer-Componisten, und 1771, nach Reuter's Tode, zum Hof-Capellmeister mit erhöhetem Gehalte (800 Ducaten). 1766 war er mit Bewilligung des Kaisers abermals nach Venedig gereist, wo seine Opern großes Glück machten (1770 führte er in Mailand „l'amore artigiano“ auf). Nach seiner Rückkehr 1767 machte er sich, außer treuer Verwaltung seiner praktisch-musikalischen Arbeiten, noch durch Anfertigung eines Catalogs der reichen Kaiserl. musikalischen Bibliothek höchst nützlich. Der Kaiser gab ihm selbst einmal die, sonst nicht leicht zu erlangende, Erlaubniß, die von G. geliebte älteste Tochter des Hrn. Damm, eines gebildeten Malers aus freiherrlicher, aber verarmter Familie, zu heirathen; 1768 wurde die Ehe geschlossen. 1772 stiftete er eine Wittwenkasse für inländische Tonkünstler, zu deren Haupteinnahme jährlich zwei Concerte, eins im Advent, das andere in der Fastenzeit, angesetzt wurden, worin von allen Wiener Tonkünstlern Meister-Oratorien aufgeführt wurden. Jede Wittwe sollte jährlich 400 fl. erhalten. Sie besteht noch. — Glücklich in Allem, was er unternahm, geliebt wegen seiner Kunst, Menschenfreundlichkeit und Bescheidenheit, dankbar gegen seine früheren Wohlthäter, verherrlichte sich sein Leben zusehends. In Italien, das er öfter besuchte, war er überall willkommen, in Wien vom Kaiserhause hochbegünstigt und von Allen geehrt, in seiner Ehe überaus glücklich, auch durch die Geburt einer Tochter, schien ihm nur noch im treuen Wirken für die Kunst und in den Hoffnungen, die ihm sein Schüler Salieri gab, ein Zuwachs von Glückseligkeit möglich, als ihm durch einen Unfall in Italien seine bisher frische Gesundheit genommen wurde. Die Pferde gingen mit ihm durch, und eine Strecke am Wagen fortgeschleppt, waren ihm zwei Rippen in der Brust verbogen worden. Er starb in der Blüthe seiner Jahre am 22sten Januar 1774. Seine zweite Tochter wurde drei Monate nach seinem Tode geboren. Die Kaiserin Maria Theresia ernannte sich selbst zum Taufzeugen, und setzte eine Pension für die Hinterlassenen aus. In der Folge nahm sich auch Salieri, Gaßmann's fleißiger und dankbarer Schüler, der beiden Töchter seines Lehrers uneigennützig an, und unterrichtete beide, die älteste Maria Anna und Theresia, in der Musik, namentlich im Gesange. Beide wurden als Opernsängerinnen angestellt, und die jüngste vorzüglich ausgezeichnet, ihrer trefflich gebildeten Stimme, glänzender Bravour und ihres schönen Ausdrucks wegen. Sie verheirathete sich mit Hrn. Rosenbaum. 1812 hatte ihre Stimme bedeutend abgenommen, so daß man die sonst Hochgeachtete in Wien in den Ruhestand versetzt zu sehen wünschte. — Als Componist war Fl. Leop. G. sehr thätig gewesen, und mit Glück. Er

schrieb 23 ernste und komische Opern, sämmtlich auf italienische Texte, von denen zwei in das Deutsche übertragen wurden: „die junge Gräfin" von Hiller, und „die Liebe unter den Handwerksleuten" von Neefe. Für die Kirche componirte er Psalmen, Hymnen, ein Oratorium „la Betulia liberata", eine Motette am Cäcilientage, mehrere vortreffliche Messen und ein „Dies irae", kurz vor seinem Tode geschrieben und besonders geachtet. Er war nicht allein der Lieblings-Componist der Kaiserin Maria Theresia, sondern Mozart selbst äußerte über seine Kirchenmusik gegen Doles: „Wenn Sie nur erst Alles kenneten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleißig studiren, und hoffe, Viel daraus zu lernen." — Fünfzehn ungedruckte Sinfonien werden nicht minder von ihm gerühmt. Gedruckt wurden von Instrumental-Werken: 6 Quartette für Flöte, Viol., Alt und Baß op. 1 zu Paris 1769; 6 Quartette (Quintette) für 2 Viol., 2 Bratschen und Baß op. 2; 6 Violin-Quartette mit obligatem Violoncell, zu Amsterdam und in Wien 1803; VI Quatuors pour 2 Viol., Alto et Violoncelle, chacun avec 2 Fugues. G. W. Fink.

Gaßmann, Maria Anna und Theresia, Sängerinnen, (s. den vorherg. Art. und Rosenbaum.

Gastoldi, Giovanni, ein fruchtbarer und zu seiner Zeit sehr beliebter Componist aus Caravaggio, blühte gegen Ende des 16ten Jahrhunderts als Capellmeister des Herzogs von Mantua, erst an der dasigen Kirche S. Barbara, und dann am Dome zu Mailand. Von seinen Werken sind jetzt noch gegen 30 gedruckte Vocal-Compositionen bekannt, von denen viele und vielleicht die besten noch jetzt in dem Archive der liberianischen Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom sorgfältig aufbewahrt werden. Gerber theilt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon nach dem Athenäum der mailändischen Literatur von Picinelli ein ziemlich vollständiges Verzeichniß davon mit. Sie bestehen in Canzonen, Balladen, mehrstimmigen Messen, Madrigalen u. s. w. Unter den Balladen (1591 und 1595 zu Venedig, und 1596 zu Antwerpen gedruckt) befinden sich zwei, deren Text Burney in seiner Geschichte mittheilt, und deren Melodien, auffallend genug, keine anderen sind, als die zu den noch jetzt bekannten Kirchengesängen „Jesu, woll'st uns weisen rc." und „In dir ist Freude bei allem Leide rc." Beide Melodien sind unstreitig die angenehmsten und gefälligsten, welche wir noch aus dem 16ten Jahrhunderte besitzen; eben deshalb aber, um ihrer gar zu deutlichen Balladenform willen, passen sie nicht wohl zu Chorälen, zu denen sie Lindemann, ein Zeitgenosse Gastoldi's, zuerst benutzte. Den Text jener Balladen hat auch Gerber aus Burney's Geschichte in sein neues Tonkünstler-Lexicon aufgenommen.

Gastritz (Castricius), Matthias, ein deutscher Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, Organist zu Amberg, von dessen Werken sich noch mehrere auf der Königlichen Bibliothek zu München befinden, eine ungleich größere Anzahl aber, meist zu Nürnberg gedruckt, verloren gegangen ist. Unter jenen noch vorhandenen ist eine Sammlung von lateinischen und deutschen Liedern enthalten, worunter auch der Choral „Was Gott thut, das ist wohlgethan rc."

Gatayes, G. Der Fleiß dieses Pariser Guitarr- und Harfen-Virtuosen ist zu bewundern. Sein Lebenslauf ist uns nicht genau bekannt; doch wissen wir gewiß, daß er erst spät anfing, sich zum eigentlichen Tonkünstler zu bilden, und mit wenigen Jahren war er fertig, ein vortrefflicher Virtuos auf seinen Instrumenten, an dessen Spiel besonders die Pariser sog.

schöne Welt sich nicht genug ergötzen konnte. Dann fing er auch an, die Composition und den theoretischen Theil seiner Kunst zu studiren, und seit 1800 ohngefähr hat er nicht weniger als 112 namhafte Werke der Oeffentlichkeit übergeben, und wie viele vielleicht noch für seinen eigenen Gebrauch geschaffen, im Manuscript liegen? — Unter den gedruckten nehmen die Duette für Guitarre ohnstreitig die größere Zahl ein; dann folgen die Terzette für Guitarre, und hierauf die Solo's für Harfe und die für Guitarre. Letztere bestehen meist in Variationen und Tänzen, und diese sind auch am besten gelungen; die Sonaten wollen weniger bedeuten. Die Duo's für Harfe und Horn, und Harfe und Guitarre waren lange Zeit Lieblingsstücke der Franzosen, und fanden auch in Deutschland vielen Eingang, ihres angenehmen, melodischen Satzes wegen. Doch hat der Deutsche bis jetzt hauptsächlich nur G's Harfen- und Guitarrenschulen zu schätzen gewußt. Dieselben erschienen in verschiedenen, größeren und kleineren, Ausgaben, mit und ohne Etuden. Die besten davon sind die, welche Nadermann und Janet in Paris besorgten. Eine deutsche Uebersetzung der Guitarrschule kam auch bei André in Offenbach heraus. Für Pianoforte schrieb G. ebenfalls mehrere Kleinigkeiten (Variationen), aber ohne sonderliches Glück. Das Neueste, was wir von G. kennen, ist sein 109tes Werk, ein Trio für Guitarre, Flöte und Viol. (Paris bei Richault). Es ist seinen vielen Vorgängern ziemlich ähnlich, angenehm, wie es die Dilettanten wollen, munter und nicht sehr schwierig, der Natur seiner Instrumente vollkommen angemessen, aber ohne allen eigentlichen Kunstwerth. o.

Gates, Bernhard, geboren 1686 und gestorben 1773, war Lehrer der Königl. Capellknaben zu London und Mitglied der Gesellschaft, welche die Academie der alten Musik (s. **Galliard**) daselbst stiftete. 1731 führte er mit seinen Schülern das Händel'sche Oratorium „Esther" mit Action in seinem Hause auf. Der allgemeine Beifall, mit dem man dies Stück damals aufnahm, war der Impuls zu Händel's fernerer großer Thätigkeit in dem Gebiete der Oratorien-Composition, und somit hat sich auch G. dadurch ein ewiges Denkmal in der Geschichte der Musik gesetzt; als Erster nämlich, welcher Händel's eminentes Talent in dieser großartigen Tondichtung zu würdigen wußte.

Gatti, Luigi Abbate, geb. den 11ten Juni 1740 zu Castro Lacizzi bei Mantua, und gest. am 1sten März 1817 in Salzburg, woselbst er seit dem Jahre 1782 als Hof- und Dom-Capellmeister in Fürst-Erzbischöflichen Diensten stand. Die Liebe und Achtung seiner Untergebenen begleitete den menschenfreundlichen Siebenundsiebenziger in's Grab, und ist wohl der schönste Nachruhm. Die in einer früheren Periode für Italien geschriebenen Opern „Olimpiade", „Demofonte" und „Nitetti" erhielten damals zu Piacenza und Mantua rauschenden Beifall; seine späteren Compositionen, Gesang- und Instrumental-Werke für die Kirche und Cammer, darunter auch das Oratorium „la morte d'Abele", sind nur am Orte ihres Entstehens bekannt geworden, und liegen nicht unwahrscheinlich, nach allen, über Deutschlands einstigem Primate verhängten Wechselschicksalen, in einem mitemigrirten Archive begraben unter Schloß und Riegel. 81.

Gatti, Theobalde de, gemeiniglich nur **Theobalde** genannt, Violoncell-Virtuose, wurde geboren zu Florenz um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, kam frühzeitig nach Paris, wo er auf Lully's Empfehlung bald als Königlicher Cammermusikus angestellt wurde, und gegen 1730 starb. Gatti nämlich hatte in seinem Vaterlande einige Werke von Lully zu sehen und zu hören bekommen, und wurde so sehr dadurch ergriffen,

daß er sogleich beschloß, nach Paris zu reisen, um den Verfasser seiner Lieblings-Musiken persönlich kennen zu lernen. Lully wußte diese Aufmerksamkeit und Zuneigung um so mehr zu schätzen, als sie zugleich von einem Landsmanne herrührte. Ein Schäferspiel „Coronis", welches G. in Paris componirte, ward zwar 1691 daselbst aufgeführt, fand aber wenig Beifall, und man hat nicht gehört, daß er sich später ferner in der Composition versucht hätte. Als Violoncellist wird er den besten seiner Zeit beigezählt. 33.

Gattung, s. Tongattung.

Gaude, T., Guitarr-Virtuos zu Paris, schrieb bis jetzt gegen 60 Werke für sein Instrument, theils mit, theils ohne Begleitung, die, streng genommen, jedoch für die eigentliche Kunst von nur geringer Bedeutung sind. Sie bestehen in Duetten, Terzetten, Solo's u. s. w. Letztere sind zum größten Theile Variationen, zeigen einen Mann von nicht gemeiner Erfindungsgabe und von Kenntniß des Instruments, auch in alle dem, was diesem nur künstlich u. durch großen Fleiß abgezwungen werden kann. Doch sind sie meistens leicht, zur Unterhaltung der Dilettanten bestimmt, die die Guitarre als Solo-Instrument zu behandeln wissen, und daher nicht unzweckmäßig zur Uebung, da G. öfters Erfindungen darin darlegt, von denen jeder, auch der geübtere Spieler, immer noch Etwas lernen kann. Schwierige Applicaturen sind zwar nicht durchgängig, aber doch zum öfteren mit Ziffern angedeutet, was den Gebrauch bei häuslichen Uebungen erleichtert.

Gaudimel, heißt **Goudimel** (s. daher dies.).

Gaumenton, auch **Kehlton**, **Gurgelton**, **Halsstimme**, (**cantar di gola**, **chanter gras**). Mit diesen Begriffen bezeichnet man eine Klangeigenschaft des Tones der menschlichen Stimme, welche den natürlichen Brustklang entfärbt und verunstaltet. Der Gaumenton klingt gepreßt, hat immer etwas **Blöckendes**, und ist bei allen Stimmen, vorzüglich aber bei Bassisten zu finden. Die deutschen Sänger schieben den Kehlton in der Regel auf Rechnung der deutschen Sprache (!), und es giebt ganze Gegenden, wo die Sänger fast durchgängig mit diesem unangenehmen Tonansatze singen. Schon die Verschiedenartigkeit der Benennungen zeigt, daß man über die Ursache dieser Klangerzeugung nicht im Klaren ist. Nach Einiger Meinung entsteht der gerügte Stimmfehler durch eine unrichtige Art, den Mund zu öffnen; Andere glauben, daß er durch einen Druck des Gaumens oder Gaumensegels erzeugt werde; wieder Andere meinen, daß er durch gewaltsames Herunterpressen des Kehlkopfes hervorgebracht werde; ohne Zweifel aber entsteht dieser Stimmfehler nur durch eine **falsche Lage der Zunge**. Drückt man nämlich bei der Intonation der Vocale die **Zungenwurzel**, welche durch Bänder mit dem Stimmorgane in Verbindung steht, nach dem **Schlunde** hinunter, so erhält immer der reine Vocal-Brustton jenen widrigen Beiklang; weder der harte, noch der weiche Gaumen erzeugt ihn, eben so wenig aber entsteht er durch Zusammenpressen oder Herunterpressen des Kehlkopfs. Will man sich von der Wahrheit der eben aufgestellten Ansicht überzeugen, so beobachte man im Spiegel die Lage der Zunge namentlich auf dem Vocale A; zieht man die Zunge aus der A-Lage nach dem Schlunde hinunter — augenblicklich wird jener Stimmfehler bemerkbar. Dieses Herunterziehen der Zungenwurzel ist auch **äußerlich** am Halse durch Betastung merklich fühlbar. Will man daher den gerügten Stimmfehler abstellen, so drücke man nur

durch äußerliche Betastung den heruntergedrängten Hintertheil der Zunge hinauf, und der Fehler ist augenblicklich abgestellt, ja er kann ohne schmerzhafte Empfindung gar nicht begangen werden. Tritt der Ton frei aus der Stimmritze in die Mundhöhle, so kann man den Kehlkopf und die weichen Stellen des Halses unter dem Unterkiefer willkührlich drücken, ohne daß dadurch eine Veränderung in der Klang-Erzeugung hervorgebracht würde. S. ferner d. Art. Orthoepik. Nauenburg.

Gaus, Mad. Caroline, geb. Huth, eine der vorzüglichsten und berühmtesten Sängerinnen des vorigen, und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Stuttgart, wo ihr Vater Stadt-Lieutenant war, am 3ten September 1761. Auf Antrieb des Herzogs Carl von Würtemberg (s. dies.) widmete sie sich der Kunst. 1775 ward sie in das von demselben gegründete und mit der sog. hohen Carlsschule verbundene Musikinstitut aufgenommen, und hier von Mazzandi und Boroni in der Gesangskunst unterrichtet. Wie in dem so eben angezogenen Artikel bemerkt ist, hatten alle Zöglinge dieses Instituts die Verpflichtung, ihre Kräfte dereinst dem Stuttgarter Theater zu widmen, und so begann und vollendete denn auch die Demoiselle Huth ihre Künstler-Laufbahn auf demselben. Ihr außerordentliches Talent entwickelte sich schnell, und bei der trefflichen Erziehung, die sie erhalten, gelangte sie bald zu einem bedeutenden Rufe. In den letzten 80er Jahren galt sie für eine der kunstfertigsten und ausgezeichnetsten Sängerinnen ganz Deutschlands; doch duldeten ihre damaligen Verhältnisse nicht, auch außerhalb den Gränzen ihres Vaterlandes Beweise von ihren großen Leistungen zu geben, und nur durch die Critik gelangte ihr Name zu einer solch weit verbreiteten Celebrität. Der große, strenge Zumsteeg schätzte sie besonders wegen ihrer richtigen Recitative und deutlichen Aussprache. 1776 verheirathete sie sich an den minder bedeutenden Sänger und Schauspieler Gaus, der aber schon 1794 starb. Mehrere schnell auf einander folgende Wochenbetten hatten nachtheilig auf ihre Stimme gewirkt, so daß dieser schon damals bei Weitem nicht mehr die kräftige Fülle und ausnehmende Klangschönheit zugesprochen werden konnten, womit sie früher alle Herzen und Ohren bezauberte. Der große Umfang derselben, ihre seltene Kehlvirtuosität, und wodurch sonst noch ein fertiger und gebildeter Sänger sich auszeichnet, blieb indeß, und erhielt sie, wenigstens als Concert- u. Kirchensängerin, bis gegen 1809 immer noch in großem Ansehen. Nach der Zeit ward sie pensionirt, u. so lebt sie auch jetzt (1835) noch, als eine 74jährige Greisin, zu Stuttgart im Kreise vieler Freunde, die stets mit der größten Achtung ihrer früheren Meisterschaft gedenken. A.

Gausargues, richtiger geschrieben Gauzargues (s. dies.).

Gautherot, Mad. Louise, eine geb. Deschamps, eine der vorzüglichsten Violinspielerinnen des vorigen Jahrhunderts, war zuerst Mitglied des Conc. spirit. zu Paris (um 1783), kam dann nach London, wo sie 1791 einen glänzenden Ruf nach Dublin erhielt. 1792 befand sie sich wieder in London als Mitglied des dasigen großen Concerts. Als solches scheint sie auch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts daselbst gestorben zu seyn; doch fehlen über ihre späteren Lebens-Verhältnisse alle zuverlässigen Nachrichten. Ihre Fertigkeit auf der Violine ging so weit, daß sie dieselbe auf alle mögliche Art und Weise zu spielen verstand. Wie Gerber und Andere versichern, konnte sie sich z. B. nachlässig in einen Lehnstuhl setzen, ihr Instrument wie ein Violoncell zwischen die Knie nehmen, und doch die schwersten Concerte mit ergreifender Grazie darauf spielen. Compositionen sind nicht von ihr bekannt.

Gauthier, 1) **Dionys**, ein Lautenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, gab außer einer Anweisung für die Laute auch noch ein Werk unter dem Titel „l'homicide, le canon et le tombeau de lenclos“ heraus. — 2) **Louis Gauthier oder Gautier**, ein Claviervirtuos des vorigen Jahrhunderts, von dem 1763 mehrere Claviersonaten zu Amsterdam erschienen. — 3) **Pierre Gauthier** oder **Gautier**, geboren in Ciotat 1644, erhielt 1683 von Lully die Erlaubniß, zu Marseille ein Operntheater zu errichten. Die erste Oper, welche er daselbst gab, war „le triomphe de la Paix“, von seiner eigenen Composition. Dieselbe erhielt vielen Beifall, und erwarb ihm alsbald den Ruf eines vortrefflichen Componisten. Unzweifelhaft setzte er daher noch Mehr für das Theater; doch ist Nichts weiter von ihm bekannt geworden. Der Sage nach verlor er 1697 bei einem Schiffbruche sein Leben.

Gauzargues oder **Gausargues**, Charles. Das besondere Talent zur Musik dieses alten Meisters, der um 1720 zu Tarascon in der Provence geboren wurde, zeigte sich schon in seiner zartesten Kindheit. Nach einem kaum zweijährigen Unterrichte im Clavierspiele und in der Musik überhaupt hatte er schon die Kräfte seines ersten Lehrers überflügelt. Gleichwohl bestimmte ihn sein Vater dem geistlichen Stande. Bei dem Fleiße, mit welchem er sich zu demselben vorbereitete, vernachlässigte er die Musik gänzlich, bis ihn seine Verwandten in das Capitel zu Nimes brachten, wo er deshalb der Musik wieder mehr Aufmerksamkeit schenkte, weil er sich dadurch am leichtesten einiges Ansehen dort verschaffen konnte. Er studirte, da er noch ganz Neuling in der Kunst der Composition war, zuerst Rameau's „Traité d'harmonie“, und dann die Partituren von dessen Opern und den Motetten Lalande's. Bei seinem kräftigen Geiste und rastlosen Fleiße ward ihm das Geheimniß der musikalischen Setzkunst bald offenbar, und so schritt er denn auch schnell zu den ersten eigenen Versuchen darin. Er setzte 4 große Motetten. Der außerordentliche Beifall, welchen dieselben erhielten, brachte ihn zu dem Entschlusse, sein Amt als Domherr, welches er schon einige Jahre begleitet hatte, aufzugeben, nach Paris zu gehen, und Rameau selbst seine Arbeiten vorzulegen. Dies geschah 1756. Er präsentirte sich bei dieser Gelegenheit Rameau als einen seiner Schüler, der 150 Meilen weit gereist sey, um, über die todten Lehren hinaus, nun auch die lebendigen seines Meisters zu hören. Rameau nahm ihn natürlich auf's Freundschaftlichste auf. Jene Motetten wurden zu Paris und Versailles bei Hofe aufgeführt, und erhielten auch hier vielen Beifall, so daß er auf Verwendung des Dauphin 1758 als Königl. Capellmeister angestellt wurde. Dieses Amt verwaltete er 18 Jahre mit rühmlichstem Eifer, und in dieser Zeit componirte er gegen 40 Motetten, die zu den besten Werken ihrer Art des vorigen Jahrhunderts gehören. So urtheilt darüber auch Mereaux in einem Briefe an den Abt Gerbert, wo derselbe G's Satz nicht blos rein, sondern auch dem ächten Kirchenstyle vollkommen treu nennt. 1767 ward er bei Gelegenheit einer Preis-Composition zum Richter über die eingesandten Arbeiten erwählt. Gegen 1780 legte er Alters halber seine Stelle als Capellmeister nieder, und lebte seit der Zeit bis an seinen Tod (1801) als Privatmann zu St. Germain. 1798 erschien noch ein verdienstliches theoretisches Werk von ihm: „Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde“ (Paris bei Desenne), und wahrscheinlich sind früher auch noch manche andere Compositionen von ihm herausgegeben worden, von denen man aber, in Deutschland wenigstens, nichts Näheres erfahren hat.

Gavaudan, Bosquer, war zu Ende des vorigen und zu Anfange

des jetzigen Jahrhunderts einer der beliebtesten Sänger zu Paris; die komische Oper, bei welcher er damals angestellt war, hatte sich hauptsächlich nur seiner Darstellungen wegen eines zahlreichen Besuchs zu erfreuen. In jener Zeit setzte er auch für das sogenannte Théatre des Troubadours das Vaudeville „Bretignac ou Fantasmagorie“, das bei seinen ersten Aufführungen zwar viel Beifall erhielt, nachgehends aber ganz von dem Repertoire verschwand.

Gaveaux, Pierre, wurde geb. zu Beziers im Departement de l'Herault oder dem ehemaligen Niederlanguedoc im August 1761, und erhielt von dem Musikmeister an der dasigen Kathedralkirche, Combe, von seinem 7ten Jahre an Unterricht in der Musik. Eine reine und umfangreiche, angenehme Sopranstimme, und dazu ein sehr einnehmendes, wohlgestaltetes Aeußere bestimmten ihn, sich der dramatischen, und vorzugsweise zwar der musikalisch-dramatischen Kunst zu widmen, so sehr auch seine Eltern Anfangs dagegen waren. So betrat er in seinem 20sten Jahre zum erstenmal als Sänger das Theater, und zwar zu Bordeaux, wo er von einigen ausgezeichneten Meistern seine letzte Schulbildung erhalten hatte. Bis 1788 blieb er zu Bordeaux, und stets im Besitze der Liebe und Achtung des Publikums, ohne jedoch eigentlich großes Aufsehen zu machen. Auch in Paris, wohin er sich nach der Zeit wandte, war dies Anfangs der Fall, bis er auf dem italienischen Theater oder dem nachmals sogenannten Théatre lyrique auch Theil am Schauspiele nahm, u. durch mehrere, was den Volkston und die Gattung der lyrischen Musikdichtung betrifft, gelungene Theater-Compositionen den vollgültigsten Beweis von seinem schätzenswerthen musikalischen Talente gab. Seine Stimme nämlich, die sich nach der Mutation in einen hohen Bariton verwandelt hatte, war zwar angenehm, auch noch rein und in kleineren Räumen wohl- und volltönend, aber für's Theater doch zu schwach, und den dramatischen Gesang zu arm an Umfang und eigentlicher Klangfülle, was auch der höchst emphatische und nicht selten bis zum Entzücken schöne, kunstwahre Vortrag seiner Cantilenen nicht übersehen ließ. Er schrieb die Opern: „l'amour filial“, „Le même“, „Avis aux Femmes“, „le Bouffe et le Tailleur“, „le Diable couleur de rose“, „le Diable en Vacance“, „L'Echelle de Soie“, „l'Enfant prodigue“, „la Famille indigente“, „Léonore ou l'Amour conjugal“, „Lise et Colin“, „le Locataire“, „le petit Matelot“, „Monsieur Deschalumeaux“, „un Quart-d'Heure de Silence“, „Rose blanche et Rose rouge“, „Sophie et Moncars“, „le Traité nul“, „le Trompeur trompé“, „Delmon et Nadine“, „Sophronisme“, „La Gascoguade“, „les Noms supposés“, „les deux Jockeis“, „Ovinska“, „Celiane“, und „Tout par hassard“; dann mehrere Romanzen, Canzonetten u. dergl. mit Harfe- und Clavierbegleitung, und endlich auch einige Orchestersachen, als Ouverturen, kleine Sinfonien 2c. Die Ouverturen zu seinen Opern waren bei dem Pariser musikalischen Publikum lange Zeit sehr beliebt, und wurden deshalb auch auf die mannigfaltigste Art und Weise arrangirt. In Deutschland sind von G's Opern (eigentlich nur Operetten) nur 2: „der kleine Matrose“ und „kindliche Liebe“, gegeben worden, weshalb wir nicht wohl über deren größeren oder geringeren Werth, über G's Talent im Ganzen zu urtheilen im Stande sind. Pariser Correspondenten an verschiedenen deutschen Zeitungen wollten das Accompagnement darin oft zu bunt und verworren finden, und selbst den Gesang hie und da zu unbestimmt und gesucht. Indeß scheint dies Urtheil sich nur auf die späteren Werke G's zu beziehen, in denen er offenbar den bizarren und überladenen Styl der neueren Italiener unglücklich nachahmt. Seine früheren nannte man allgemein sehr angenehm und na-

türlich. Und wie anders ließe sich denn auch die günstige Aufnahme erklären, die seine Werke bei den meisten Aufführungen fanden? und die seltene, große Thätigkeit, die er als Theater-Componist entwickelte? — Sehr weit gehen allerdings G's Kenntnisse, wie fern diese den theoretischen Theil der musikalischen Setzkunst betreffen, nicht über die Lieder-Composition hinaus: so Viel läßt sich schon aus den wenigen Romanzen und Arrangements entnehmen, die in Deutschland von ihm bekannter geworden sind; allein etwas geradezu „Verworrenes" möchte er doch wohl, auch in dem selbst gewählten großen Bereiche seiner musikalischen Dichtung, nicht geschaffen haben, denn wer so tief und innig fühlt, und so deutlich das Empfundene auszudrücken versteht, wie er unter Anderem in den 6 Romanzen mit Harfe- oder Pianofortebegleitung, obligatem Horn, Flöte und Violine, der ist mit sich selbst gewiß immer im Klaren, und wagt sich an Nichts, was seinem Verstande dunkel und seinem Gefühle nicht angemessen ist.

Gaveaux, Gebrüder, Wilhelm und Simon, Musikalien-Händler und Verleger in Paris. Wilhelm, der sich auch G. l'ainé nennt, war früher erster Clarinettist im Orchester des Théatre lyrique zu Paris und ein ausgezeichneter Virtuos auf seinem Instrumente, für welches er überdies mehrere nicht unschätzenswerthe Werke, wie Variationen, concertirende Duette u. dergl. schrieb, die zugleich seine gründlichen harmonischen Kenntnisse bekunden. Auch für das Flageolet und die Flöte setzte er einige kleine Piecen, als Duo's, Variationen, Tänze ꝛc., die bei den Parisern einst sehr beliebt waren, und schrieb endlich ein Lehrbuch für das Flageolet, das nächst Collinet's Werke ohnstreitig das beste und gründlichste seiner Art ist. Die meisten seiner Compositionen, und auch jenes Lehrbuch, erschienen in seinem eigenen Verlage, indeß ließen auch Leduc u. A. Einiges von ihm drucken. — Simon stand früher als Repetitor und Soufleur an demselben Theater. Von ihm ist sonst Nichts bekannt, was für den Musiker Interesse hätte.

Gaviniés, P., einer der größten Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Bordeaux am 11ten Mai 1728. Schon 1741 wurde er als Sologeiger an dem Conc. spirit. angestellt, wo er länger als 30 Jahre, fast in jedem Concerte, das Publikum mit seinem ausgezeichnet fertigen und geschmackvollen Spiele erfreute. Von 1773 bis 1777 führte er auch die Direction über dieses Concert. Nach der Zeit zog er sich immer mehr aus aller Oeffentlichkeit zurück, meist der Composition lebend. Er starb zu Paris am 9ten September 1800. 1760 setzte er für das italienische Theater zu Paris die Operette „le Prétendu", welche auch viel Beifall erhielt, und in der Uebersetzung unter dem Titel „der vorgegebene Zufall" auch auf einigen deutschen Theatern gegeben wurde; doch wandte sich nachgehends seine Muse ausschließlich nur der Cammermusik zu. Unter seinem Nachlasse befanden sich mehrere Violin-Concerte, Duo's, Solo's, Exercitien ꝛc., namentlich aber viele treffliche Sonaten, unter welchen eine aus F-Moll von ihm selbst „mein Grab" genannt wurde. In welchem hohen Ansehen er als Künstler bei seinen Zeitgenossen und Landsleuten stand, beweist auch die Thatsache, daß noch ein Jahr nach seinem Tode die Mad. Pipelet in einer Sitzung des Lycée des arts zu Paris eine Notice historique auf ihn vorlas, der viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde. 37.

Gavotte, ein vorzüglich zum Tanze, und zwar mehr dem theatralischen als gesellschaftlichen, angewandtes Tonstück von munterem Character. Es besteht aus zwei Reprisen, fängt im Auftakte an, und steht im Allabreve-Tacte. Jede Reprise enthält acht Takte. Der Grund-Rhythmus

dieses Tonstücks ist also , wobei der zweite Takt einen merklichen Einschnitt hat. Da die Bewegung, um dieses letzten Falles willen, an und für sich schon etwas lebhaft, doch nicht zu geschwind, ausfällt, und der Character der Gavotte zwar munter, aber dabei doch auch zärtlich ist, so sind Achtel die geschwindesten oder kürzesten Noten, die darin vorkommen. Ehemals waren die Gavotten auch in Sonaten, Suiten und anderen dergleichen Tonstücken gebräuchlich, wo man sich denn nicht genau an diejenige äußere Form band, die sie als Tanzstücke hatten, ausgenommen daß man im ersten Theile doch auch gewöhnlich die Zahl von acht Takten beibehielt. Deshalb kann es auch nicht auffallen, daß z. B. Corelli Gavotten im Zweiviertel-Takte setzte, und andere Componisten auch dieselben mit vollem Takte oder im Niederschlage anfangen. Vor 10—15 Jahren hörte man wenig mehr von Gavotten; neuerdings aber scheinen sie wieder beliebt werden zu wollen, da sie hie und da zum theatralischen Tanze angewandt und nicht ohne Beifall gehört werden.

Gayer, Johann Joseph Georg, Concertmeister des Landgrafen zu Hessen-Homburg, geb. zu Engelhaus in Böhmen 1748, und gest. 1811, ein fertiger und geschmackvoller Violin-Virtuos, wie auch gründlicher und gefälliger Componist. Nachdem er in seiner Geburtsstadt einigen Unterricht im Gesange erhalten hatte, lernte er bei verschiedenen Meistern in benachbarten Städten Clavier und Violine spielen, Trompete und Horn blasen, studirte auch ziemlich gründlich den Generalbaß, und wurde dann Organist (wo? können wir nicht mit Bestimmtheit angeben). Doch schon nach zwei Jahren gab er diese Stelle wieder auf, und ging nach Prag, wo er sich ein Jahr lang aufhielt, und während dieser Zeit bei dem berühmten Violinspieler Pichl noch auf der Violine und bei Loos in der Composition weiter ausbildete. Nach der Zeit unternahm er eine große und erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland; verweilte auf dieser mehrere Monate zu Darmstadt, um den bildenden Umgang mit Enderle zu genießen, und erhielt hier dann 1774 den Ruf nach Homburg. Seine Compositionen erstrecken sich fast ausschließlich über alle gangbaren Concertinstrumente, und sind bedeutend an Zahl. Außer einem Passions-Oratorium, betitelt „der Engel, Mensch und Feind", und mehreren Messen und Motetten schrieb er allein 40 Violin-Concerte, 30 größere Orchester-Sinfonien, 15 Horn-Concerte, 3 Fagott-Concerte, 1 Hoboe- und 1 Flöten-Concert, 6 Doppel-Concerte für 2 Clarinetten, 4 Clavier-Sonaten, und dann noch eine Menge kleinerer Musikstücke für verschiedene Instrumente. Gedruckt aber ist davon sehr Wenig, was vielleicht als eine Folge der enormen Vielschreiberei, die sich nur bei einer gänzlichen Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit der Arbeit denken läßt, angesehen werden darf. a.

Gayl, Mad., s. Gail.

Gazeschweller, s. Crescendo-Zug.

Gazon, Mad. du, eine berühmte Sängerin an dem italienischen Theater zu Paris, trat 1756 zum ersten Male in dem dasigen Conc. spirit. öffentlich auf, und zwar sogleich mit allgemeinem Beifalle. Ihre höchste Blüthezeit fällt indeß um das Jahr 1780. Sie brauchte sich damals, wie alle französischen Berichterstatter einstimmig versichern, nur auf dem Theater zu zeigen, um zugleich alle Hände in Bewegung zu setzen. Noch 1792 schrieb man von Paris: „Wer kann sie aber auch sehen und nicht fühlen, daß sie eine der ersten Actricen der Welt ist? Ihre Sprache, ihr Blick, ihr Gang, jede ihrer Bewegungen, kurz Alles ist bei ihr höchste Vollendung."

Auch 1796 galt dies Urtheil noch, nachdem sie sich das Jahr vorher an einen Herrn Lefevre zu Paris verheirathet hatte. Als Sängerin behielt sie den Namen Gazon bei, u. erst Anfangs des jetzigen Jahrhunderts, wo sie aus dem öffentlichen Theaterleben sich in stille Häuslichkeit zurückzog, nannte sie sich blos Lefevre. Von da an fehlen aber auch alle zuverlässigen Nachrichten über sie.

Gazzaniga, Giuseppe, Capellmeister zu Verona, geb. zu Neapel, oder, wie Einige behaupten, zu Verona, und ein Schüler von Sacchini, wurde schon um das Jahr 1776 in Deutschland durch mehrere italienische Arien und Opernscenen bekannt und beliebt. Er gehört unter die besten und genialsten Componisten seiner Zeit und Nation. 1771 brachte er seine erste Oper „la Locanda" aufs Theater. Ihr folgten dann bald nach die Opern „il Calandrano" (1771), „Isola d'Alcina", „Ezio", „la Tromba di Merlino" (1772) und „Ciarlatano in Fiera" (1774). Alle diese Opern schrieb er zu Neapel. Darauf aber ging er auf Reisen, und so kamen alle die folgenden Opern an den verschiedensten Orten zum ersten Male zur Aufführung. 1783 zu Venedig „la Vindemia" (op. buf.); in demselben Jahre zu Neapel „la Creduta infedele" (ebenso); 1785 zu Florenz und Mailand „il Seraglio d'Osmano"; 1786 zu Wien, wo er sich einige Zeit lang aufhielt, „il finto cieco" (ebenso); in demselben Jahre zu Venedig „Circe" (op. ser.), und „le Donne fanatiche"; 1787 ebend. „la Cameriera di spirito" (op. buf.) und „la Didone" (op. ser.); 1788 zu Dresden „la Contessa di nuova Luna" und „la Donna capricciosa" (op. buf.); dann in Bergamo „il Confitato di Pietra" (op. buf.), „l'Italiana in Londra" (ebenso), und „l'Amor costante" (ebenso); 1789 zu Ferrara „l'Impressario in Angustie" (ebenso) und „l'Amoglie capricciosa"; 1790 zu Padua „Idomeneo" (op. ser.); 1791 zu Turin „la disfatta de mori" (op. ser.), u. 1792 zu Lucca „Don Giovanni Tenorio". Auf deutschen Theatern wird jetzt von allen nur bisweilen noch „die eifersüchtige Ehefrau" gegeben. 33.

G-Dur, eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher der Ton G als Grundton (Tonica) der sog. Dur-Tonart angenommen, und in deren Leiter, um das Subsemitonium modi zu erhalten, der Ton f in fis verwandelt ist. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Mathematisch berechnet verhalten sich bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung die Intervalle der Tonleiter dieser Tonart zu einander wie

g	a	h	c	d	e	fis	g
1	$\frac{144}{161}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Vergl. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Zur Charakterisirung des psychischen Ausdrucks dieser Tonart singt J. J. Wagner in seinen „Ideen über Musik" (Leipz. allg. musikal. Zeitung Jahrg. 1823 pag. 715):

„Willst du des Lebens
Gewinn versteh'n,
Wirst du vergebens
Auf Weise seh'n.
Sie haben Viel mit Ernst begonnen,
Das Leben ist darob zerronnen;
Nimm du das Leben frank und frei,
Und lies die Weisheit nebenbei!"

Den Vogelsänger aus Mozart's „Zauberflöte" hat er also nicht gewollt; doch

erkennt er demnach in G-Dur eben so das Leichtfertige, wie in F-Dur die zarte Tändelei. Aber mehr noch spricht aus dem Tone G-Dur alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, ja die ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; mit einem Worte jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken, die auch durch die Härte des Dominanten-Accordes über d, der jubelnd gleichsam durch G-Dur hindurchdringt, nichts von ihrer Gefälligkeit verliert. Und es ist nur zu bedauern, daß die Tonart G-Dur wegen ihrer anscheinenden Leichtigkeit heutzutage so sehr von den Componisten vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichsten Verstande gar keinen schweren und leichten Ton giebt: vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab. Es fällt auf, daß die Tonart G-Dur sich bei der Modulation weniger zu der Tonart ihrer Dominante, als zu dem noch reineren und allen Seelenfrieden noch deutlicher ausdrückenden C-Dur hinneigt. Der Grund hievon liegt weniger darin, daß G-Dur zugleich als Dominanten-Accord von C-Dur erscheint, als in dem beschriebenen psychischen Character dieser beiden Tonarten, zwischen welche dann das naive, weibliche E-Moll so gern als zarte Vermittlerin eintritt. Der Anführung von practischen Beweisen hiefür dürfen wir uns wohl überhoben fühlen, da sich solche jedem aufmerksamen Auge, namentlich in älteren Musiken, von selbst in Menge darbieten, und soll es seyn, so mag denn der eine kräftige Chor in Romberg's Glocke „Tausend fleiß'ge Hände regen 2c." für alle gelten. Vergl. auch hier noch den Art. Tonart und Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff.

Dr. Sch.

Gebauer. Es haben sich bis jetzt im Ganzen sieben Künstler dieses Namens bekannt gemacht. Der älteste unter allen, dessen Vornamen wir nicht angeben können, war Cantor und Organist an der evangelischen Kirche zu Landshut, und wurde geboren 1737. Sowohl die guten Eigenschaften seines Characters, als das höchst Angenehme seines Umgangs, vor Allem aber seine tiefen und vielseitigen musikalischen Kenntnisse erwarben ihm die allgemeinste Achtung und Liebe. Er starb am 23sten December 1784. — Dann leben zu Paris 4 Brüder Gebauer, unter deren Namen gegen 60 — 70 verschiedene Werke (Duo's, Trio's, Quartetten, Concerte 2c.) für ziemlich alle Blas- und Bogen-Instrumente bis jetzt herauskamen. Die besten darunter sind die für Clarinette und Flöte, die sich namentlich durch ihre Zweckmäßigkeit beim Unterrichte eine rege Theilnahme erwarben. — Der ausgezeichnetste unter allen Tonkünstlern, Namens Gebauer, der hier also auch besonders genannt zu werden verdient, war indessen

Gebauer, Franz Xav., geboren 1784 zu Eckersdorf in der Grafschaft Glatz; genoß den Unterricht seines Vaters, dortigen Schullehrers, kam 1810 nach Wien, woselbst er sich durch sein höchst angenehmes Spiel auf der Mund-Harmonika, von welchem Instrumente er mehrere, genau accordirende Exemplare bald zugleich, bald abwechselnd behandelte, also beliebt und gesucht machte, daß er die Kaiserstadt zum bleibenden Domicil erwählte, und für immer auf seinen bisherigen Organistendienst in Frankenstein verzichtete. Er gab Unterricht auf dem Pianoforte, spielte ganz fertig das Violoncell, und war als gebildeter Künstler und munterer Gesellschafter überall willkommen. Im Jahre 1810 erhielt er die Chordirectorstelle an der Augustiner Hofpfarrkirche, und brachte dort den sehr gesunkenen Musikzustand durch kräftiges Einwirken und feste Beharrlichkeit

zur höchsten Flor; nicht minder gehörte er unter schätzbare Zahl der thätigsten Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, und begründete, mittelst seiner ausgebreiteten Bekanntschaften, aus reinem, glühendem Kunsteifer, die trefflichen Concerts spirituels (1819), welche gegenwärtig noch, nach dem Erstlingsplane modificirt, fortbestehen, die seinen Namen unvergeßlich machen, worin er die gewähltesten Meisterwerke, Sinfonien, Chöre, Messen, Hymnen, Cantaten, Oratorien, z. B. Mozart's „Davide penitente", Haydn's „sieben Worte", Fried. Schneider's „Weltgericht" u. s. w. unter eigener, umsichtiger Leitung zu Gehör brachte, und dadurch, den regen Sinn für classische Compositionen neu erweckend, dem entarteten Zeitgeschmacke einen wirksamen Damm entgegen setzte. Von einer Lustreise nach der Schweitz kam er im Spätherbste des Jahres 1822 bereits kränkelnd zurück, um nicht wieder zu genesen; denn er verschied schon am 13ten December, zur tiefen Betrübniß seiner zahlreichen Freunde, bei denen sein Andenken nimmer erlöschen wird. Von seiner Composition sind mehrere Lieder gestochen; ein großer Chor, ein Tantum ergo, u. v. a. haben handschriftlich sich vorgefunden. Seyfried.

Gebel, Georg, Organist an der St. Christophori-Kirche in Breslau, wurde daselbst geboren 1685. Sein Vater stand in der sogenannten grünen Compagnie, und bestimmte ihn Anfangs zum Schneider-Handwerke; aber in seinem 18. Jahre warf er, wie er in seiner Autobiographie (Mattheson's „Ehrenpforte" pag. 407) erzählt, die Nadel weg, und begab sich in die Lehre des damals berühmten Organisten Franz Tiburtius Winkler in Breslau, und hatte hier Gelegenheit, die Pfalzgräfliche Hofcapelle, die sich zu jener Zeit in Breslau aufhielt, kennen zu lernen, und die Virtuosen derselben entweder nach dem vorgeschriebenen Generalbasse auf dem Flügel zu begleiten, oder ihren Fantasien nach dem Gehöre zu folgen. Durch den Unterricht des Organisten Krause, der Winkler im Amte folgte und im Fugenspiel und Präludiren alle damals lebenden Organisten Breslau's übertraf, bildete er sich völlig aus, und schon 1709 erhielt er den Ruf als Organist an die Pfarrkirche zu Brieg. Hier hatte der Umgang mit dem damaligen Fürstlich Gothaischen Capellmeister Stölzel den besten Einfluß auf die fernere Erweiterung seiner Kenntnisse, namentlich was die Ausbildung seines Talentes zur Composition betraf. Nach Breslau kam er wieder 1713, und hier starb er 1750, nachdem er das Jahr vorher noch den Organistendienst an der Dreifaltigkeitskirche daselbst von seinem zweiten Sohne übernommen hatte. Im Ganzen componirte er 6 Dutzend Choräle mit untermischten Arien (2 Sammlungen), 4 Dutzend Concertstücke, 5 Dutzend Cantaten, 2 Dutzend Psalmen, ein Passions-Oratorium, 2 Dutzend große Clavier-Concerte, 2 Dutzend Präludien und Fugen, dann eine Sammlung von verschiedenen Cantaten und anderen Tonstücken, eine Menge Canons (darunter einer von 30 Stimmen, der 12 mal durchgespielt werden muß, ehe man zu seinem Schlusse gelangt), einen Psalm für zwei Chöre, eine instrumentirte Messe und dergleichen mehr. Auch durch die Erfindung eines Clavichords mit Viertelstönen und eines großen Clavier-Cymbals mit Manual und Pedal in 6 vollen Octaven hat er sich ausgezeichnet, doch fanden diese Instrumente keine Nachahmung.

Gebel, Georg, ältester Sohn des vorhergehenden, geboren den 25. October 1709 zu Brieg, und gestorben als Fürstl. Rudolstädtscher Concert- und Capellmeister am 24. September 1753. Schon als Kind konnte er am sichersten durch Musik beschwichtigt werden, und die Claviertasten selbst berühren zu dürfen verursachte ihm die größte Freude. Solche untrügliche

Symptome bewogen den Vater, mit dem Elementar-Unterrichte frühzeitig zu beginnen, und dieser fiel, rasch fortschreitend, auf einen so guten Grund und Boden, daß der 6jährige kleine Virtuose bereits allgemeine Bewunderung erregte. Immer mehr vervollkommte er sich im Violin- und Orgelspiele, studirte den Generalbaß und die Composition, übernahm gänzlich die Führung des väterlichen Amtes, und erhielt, als der Organistendienst bei Maria Magdalena zu Hirschberg in Erledigung kam, diesen Posten. Dort vollendete er, nebst einer großen Messe, viele einzelne Kirchenstücke, Sinfonien, Trio's, Duetten, Concerte für die Flöte, Laute, Viola di Gamba, Clavier, Violine u. s. w., und schrieb für den Herzog von Oels, welcher ihn durch ein ausgefertigtes Ehrendiplom zu seinem Capellmeister ernannt hatte, zwei Kirchen-Jahrgänge, und eine große Menge von Cammerstücken. 1735 wurde er in die vortreffliche Graf Brühl'sche Capelle zu Dresden aufgenommen, und erlernte bei dem Meister Hebenstreit das Tractament des von demselben erfundenen Pantaleon. Zwölf Jahre später folgte er dem ehrenvollen Rufe nach Rudolstadt; allein, sein ohnehin schwächlicher Körperbau war den sich selbst aufgebürdeten, anstrengenden Arbeiten nimmermehr gewachsen; eine unermüdliche, mit hingeopferten Nächten verzweigte, geistige Thätigkeit wirkte zerstörend auf das ganze Nervensystem; äußerst heftige hypochondrische Anfälle stellten sich ein, und erneuerten sich so oftmals, und also schnell hinter einander, daß auch eine kräftigere Natur rettungslos hätte unterliegen müssen. Dies traurige Ergebniß wird um so mehr erklärbar, wenn man die Gesammtzahl der Compositionen erwägt, welche G. in dem kurzen, kaum 6jährigen Zeitraume geliefert hat. Dieselben bestehen in mehr denn 100 Orchester-Sinfonien, Parthien und Concerten für verschiedene Instrumente, zwei Passionsmusiken, Weihnachts-Cantaten, vollständigen Kirchenjahrgängen 2c., 12 Opern, darunter „Oedipus", „Medea", „Tarquinius Superbus", „Sophonisba", „Marcus Antonius" u. a. — d.

Gebel, Georg Siglsmund, jüngerer Bruder des vorhergehenden, war zuerst Unterorganist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau, dann 1748 Organist an der Hospitalkirche St. Trinitatis (wo ihm sein Vater im Amte folgte), und von 1749 an Oberorganist zu St. Elisabeth. In dieser Stelle starb er 1775, nachdem er vorher auch mehrere Compositionen für die Orgel, namentlich einige Fugen und Vorspiele herausgegeben hatte.

Geberde oder Gebehrde, s. Acteur, Pantomime u. Vortrag.

Gebhard, Martin Anton, Pfarrer zu Steindorf bei Augsburg, und vormals Benedictiner von Benediktbeurn, s. Litteratur.

Gebhardi, Ludwig Ernst, Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, ein nicht ungebildeter Musiker, gewandter Orgelspieler, und fleißiger Componist für sein heroisches Instrument. Wir besitzen bis jetzt von ihm ungefähr 40 verschiedene Orgelstücke in mehreren Sammlungen; dann ein Heft (30) Orgelvorspiele; ein evangelisches Choralbuch nebst Intonationen, Vater Unser und Einsetzungsworten auf 2 verschiedene Melodien, Epistel und Evangelium, wie sie in Erfurt und seinem Bezirke gebräuchlich sind; 2 Hefte, eins von 46 und ein anderes von 52 zwei-, drei- und vierstimmigen Gesängen für Gymnasien, Schulen 2c. und eine „Generalbaß-Schule" für Lehrer, zur Wiederholung und zum Selbstunterrichte, 2 Bände. Wer sich keine besseren Werke anzuschaffen weiß, für den werden sie immer von Nutzen seyn. Ein großer Fehler, der ihnen immer zu großem Nachtheile gereichen und ihre weitere Verbreitung hindern wird, und den wir daher auch hier glauben rügen zu müssen, ist des Verfassers durchgehends höchst incorrecte Schreibart.

Gebläse. Hierunter werden sämmtliche Bälge einer Orgel verstanden.

Gebohrte Windlade, ist eine solche Orgelwindlade, die nicht aus Rahmenschenkeln, sondern aus einer sehr starken eichenen Bohle besteht, in die die Canzellen durch Bohrer gebohrt wurden. Da aber auch das trockenste und gesundeste Holz mit der Zeit Windrisse bekommen kann, die Durchstecher erzeugen, so sind sie als untauglich verworfen und durch die allgemein bekannten Laden gänzlich verdrängt.

Gebrochene Accorde, sind die arpeggirten Accorde. S. **Arpeggio** und **Brechung der Accorde.**

Gebrochener oder gekröpfter Canal, ist in der Orgel eine solche Windröhre, die in ihrem geraden Laufe durch eine höhere, tiefere oder anderweitige Richtung unterbrochen wird. Eine solche Unterbrechung wird Knie genannt und geschieht durch eine nöthig lange oder kurze Röhre, welche dann Kniestück, auch Kropfstück heißt. Solche Stücke müssen, damit sich der Wind nicht stauchet, ein wenig weiter wie der Canal seyn, und im Innern durch Einlagen so viel als möglich abgerundet, ihre Zusammenfügung zu mehrerer Dauer und Winddichtigkeit doppelt glatt beledert, die ganze Röhre im Innern mit heißem Leim und Bolus ausgestrichen werden.

Gebrochene Registerzüge (in der Orgel) sind solche, deren Parallelen nicht als ganze, sondern als zwei einzelne, durch ein Koppelholz verbundene, Theile durch getheilte Windladen gehen, daher mit einem Manubrio angezogen werden können. Man nennt diese Parallelen deshalb auch gebrochene, halbirte, getheilte Parallelen. Sie kommen nie bei ganzen, sondern stets nur bei einer in 2 Theilen gelagerten Windlade vor, und werden besonders in Untermanualladen deshalb nothwendig, weil der Raum zwischen beiden Ladenabtheilungen des Untermanuales mit den zu den Obermanualladen hinführenden Registerstangen so besetzt ist, daß diese den Parallelen, wenn sie von einer Ladenabtheilung zur anderen hin gerade durch laufen sollten, daran hinderlich seyn würden. Damit nun die 2 Parallelentheile (gebrochene Parallelen) mit einem Manubrio regiert werden können, so verbindet (koppelt) man zwischen den Ladenabtheilungen die Parallelen durch Koppelhölzer, die so geformt werden, daß sie die Verbindung veranlassen, ohne eine zum Obermanuale führende Registerstange zu berühren. Das Koppelholz wird der Dauer wegen von hartem Holze verfertigt, und muß 1½″ stark und 3 bis 4″ kürzer wie der sich zwischen den Ladenabtheilungen befindliche Raum seyn, damit es beim Regieren des Zuges in ihrer nöthigen Bewegung nicht hinderlich werde. Die Form desselben geht entweder geradeaus oder ist auch, nach Umständen, seitwärts ausgeschweift. An beiden Enden ist es 3 bis 4″ gabelförmig ausgeschnitten, in welche Einschnitte die aus den beiden Ladenabtheilungen hervorstehenden Parallelenenden durch mehrere hölzerne Nägel befestigt werden, und so verbunden, eine halbirte Parallele ausmachen. Wird nun der Registerzug herausgezogen, so zieht dieser die Parallele der ihm zunächstliegenden Windladenabtheilung, diese das Koppelholz und dies die Parallele der 2ten Ladenabtheilung auf; eben so wirken diese Theile auf einander im entgegengesetzten Falle, d. h. beim Zustoßen des Registers. Sie sind nicht mit halben Registerzügen zu verwechseln.

Gebrochenes Clavier nennen die Orgelbauer diejenige Einrichtung, wenn die blinden Tasten einer Manualclaviatur aus zwei, durch ein Gelenk zusammenhängenden Theilen bestehen, oder mit einer zweiten blinden wippenartigen Tastatur durch Gelenke verbunden sind. Es wird bei Zugwerken und zwar da angewendet, wo die Tasten, wenn sie als

ganze durchgehen sollten, zu lang werden müßten und sich daher nicht nur leicht werfen, sondern auch eine schwere Spielart erzeugen würden.

Gebrochene Parallelen oder Schleifen heißen in der Orgelbauersprache 2 Parallelentheile, die zu einer Stimme gehören und mit einem Registerzuge gehandhabt werden; s. Gebrochene Registerzüge.

Gebrochene, geschweifte, geschränkte, getheilte Wellen, sind solche Wellen von denen 2 oder 3 die Stelle von einer vertreten. Diese Einrichtung wird in solchen Orgeln nöthig, wo ganze Wellen so lang seyn müßten, daß sie vermöge ihrer Länge eine zähe Spielart erzeugen würden. Das Brechen und die Verbindung der Wellen, daß mehrere statt einer wirken können, ist folgende: Ueber oder unter der Tastatur befindet sich das Hauptwellenbrett, von beiden Seiten ein um etwas höher stehendes Nebenwellenbrett. Die Vorderarme des ersteren sind mit der Tastatur, ihre Hinterarme aber mit den Vorderarmen des Nebenwellenbrettes, und dessen Hinterarme mit der Pulpettenruthe durch Abstracte verbunden. Wird nun eine Taste niedergedrückt, so zieht diese den Vorderarm ihrer Welle im Hauptwellenbrette abwärts; dadurch dreht sich die Welle um ihre Achse, folglich bewegt sich auch deren Hinterarm abwärts. Da nun dieser mit einem Vorderarme im höherstehenden Nebenwellenbrette wiederum verbunden ist, so wird auch dieser in Folge der vorbemerkten Bewegung abwärts gezogen, und da sich dessen Welle ebenfalls um ihre Achse dreht, so zieht ihr Hinterarm die Pulpettenruthe nach sich, u. mit dieser Bewegung das Hauptventil auf. Das Hauptwellenbrett erhält so viel Wellen, als eine Claviatur Tasten hat; jedes Nebenwellenbrett aber nur so viele, als sich Hauptventile in der über ihm liegenden Windladenabtheilung befinden. Mehr über Wellen unter Wellatur.

Gebunden, s. Bindung und Bogen (als Schriftzeichen). Unter gebundener Dissonanz, in welcher Beziehung der Ausdruck gebunden öfters vorkommt, versteht man eine solche vorbereitete Dissonanz, die nur in der vorbereitenden Consonanz, nicht dann aber wieder als Dissonanz von Neuem angegeben, sondern nur ausgehalten werden soll. — Gebundene Schreibart ist eine solche, bei der man sich vieler Bindungen und Aufhaltungen der Harmonie bedient. S. Kontrapunkt und Styl. — Gebundene Violine hieß ehedem eine besondere Uebung auf der Violine, wobei man ein Band um den Hals und die Saiten derselben knüpfte, und es dergestalt anlegte, daß alle vier bloße Saiten um eine große Terz höher stimmten. Weil auf einer solchen gebundenen Violine Alles in einer höheren Lage der Hand gespielt werden mußte, und weil die durch das Binden verkürzten Saiten nur mit einem schärferen Bogenstriche behandelt werden konnten, sah man die Uebung in dem Spiel auf einer solchen gebundenen Violine als ein sehr zweckmäßiges Mittel an, sich Sicherheit der Hand in den höheren Lagen, der Applicatur und zugleich einen scharfen, festen Bogenstrich anzugewöhnen. Jetzt trifft man es nur selten, daß ein Lehrer in dem Violinspiele seine Schüler solche Uebungen machen läßt. S. ferner auch d. Art. Bund.

Gedackt, von Einigen auch Gedakt u. Gedact geschrieben. Wahrscheinlich aus einer schwäbischen Aussprache, statt gedeckt, von decken entstanden. Es ist der Name einer Orgelstimme, deren Labialpfeifen gedeckt, d. h. an ihren Mündungen winddicht verschlossen sind (s. Decker). Ihre Pfeifen werden theils von Metall, theils von verschiedenen Holzarten (zu Schallbechern und gedeckten Pfeifen, so wie zu Stimmen, die einen sanften Ton haben sollen, so auch zu großen Pedalpfeifen, wird stets Kiefern- oder Fichtenholz, zu Stimmen, die einen schon stärkeren Ton haben sollen,

Eichenholz, zu zarten Stimmen, Birnbaum-, Kirsch- oder Pflaumenbaumholz genommen) verfertigt, und erhalten einen viel höheren Aufschnitt als die offenen. Die metallenen gedeckten Pfeifen erhalten zu ihrer Deckung einen Hut, die hölzernen einen Stöpsel, durch welche Deckung sie gestimmt werden, indem ein tieferes Herabdrücken derselben den Ton erhöht, ein Heraufziehen ihn erniedrigt. Eine hölzerne Gedackt-Pfeife besteht aus einem runden in den Pfeifenboden befestigten Fuße, aus dem Pfeifenboden nebst Windkasten und Vorschlag (letzter muß mit Schrauben befestigt werden), welche beide zuletztgenannten Theile die Lichtspalte bilden; ferner aus dem Körper mit seinem Labio und Aufschnitte, so wie aus dem Stöpsel (s. mehr unter hölzerne Pfeifen). Diese Pfeifen sprechen um eine Octave tiefer an, als wenn sie nicht gedeckt wären, weil sich die tönende Luftsäule an der Deckung bricht, den Weg zurück bis zum Aufschnitte herausnimmt, folglich eine gleiche Größe und lange Bahn durchläuft, als wenn die Pfeife noch einmal so lang wäre, weshalb sich das, die Größe der Stimme bezeichnende Fußmaaß auch nicht auf die Länge der größten Pfeife einer solchen Stimme, sondern auf deren Tonhöhe bezieht. Man schreibt daher, wenn gleich die größte Pfeife eines achtfüßigen Gedacktes nur 4′ lang ist, Gedact 8′. Ton-Gedackte, wenn sie gleich dumpfer wie halbgedeckte Stimmen klingen, füllen sehr, weshalb sie, obgleich allein gebraucht, von schöner Wirkung sind, verbunden mit halbgedeckten und offenen Stimmen, vermöge dieser Tonmischung, vorzüglicher noch wirken; verbunden mit Zungenstimmen benehmen sie diesen die Magerkeit ihres Tones und geben ihnen einen edlen, runden und brillanten Character. Gedackte, so wie überhaupt gedeckte Pfeifen, haben das Gute vor den offenen voraus, daß sie ohne nachtheilige Einwirkung auf ihren Ton gekröpft, folglich 16füßige Stimmen für eine Orgel da disponirt werden können, wo nur Höhe zu 8füßigen offenen Stimmen vorhanden ist. Wenn nun gleich jede Stimme, deren Pfeifenmündungen verspundet (gedeckt) sind, mit Recht gedeckt, oder nach der Orgelbauersprache Gedackt genannt werden kann, so bezieht sich dieser Generalname dennoch ganz besonders auf eine eigene Stimme, von welcher hier die Rede seyn soll, und die ein Gedackt 8′ von der weitesten Mensur und stärksten Intonation ist, welche daher auch Grob-Gedackt, Pileata major, genannt wird; ihre Pfeifen, die man mit Winkelbärten versieht, werden am zweckmäßigsten aus Metall verfertigt. Sie ist eine Stimme, die ein sachverständiger Orgeldisponent in keiner Orgel fehlen lassen wird, denn sie ist das unter den gedeckten Stimmen, was Principal unter den offenen ist, nämlich die Hauptstimme, und der Fond einer aus ganz- und halbgedeckten Pfeifen bestehenden Orgelabtheilung. In kleinen Orgeln dominirt sie als achtfüßige Stimme und in großen Orgeln giebt sie dem Haupttone Fülle und Rundung. Die Gedackte zerfallen hinsichtlich ihrer Mensur, Größe, Aufschnitt und Masse, woraus ihre Pfeifen gemacht werden müssen, in verschiedene Classen, welche durch Beinamen, die entweder ihre Größe oder ihren Charakter andeuten, von einander unterschieden werden. Sie sind folgende: 1) Untersatz 32′, Groß-Gedactbaß, Pileata maxima, Groß-Untersatz, auch Majorbaß genannt, unter welcher letzten Benennung er in der St. Elisabeths-Kirchenorgel zu Breslau steht; er ist eine 32füßige Pedalstimme, deren Pfeifen von Kiefern- oder Eichenholz verfertigt werden. Sind gleich ihre tiefsten Töne, wenn man sie ohne hinzuthun einer anderen Stimme hört, nur so schwach, daß ihre Tiefe kaum bestimmt werden kann, so treten sie doch kräftig und herrlich hervor, wenn sie mit verhältniß- und regelmäßigen kleinern und kleinen, besonders aber mit den Füllstimmen Nasat 10⅔

und Tertie $6^1/_5$' verbunden werden. 2) Subbaß, richtiger Gedactbaß 16' (Subbaß zeigt als Pedalstimme eigentlich eine 32füßige Stimme an, weil das Pedal seiner Natur nach schon 16 Fuß Grundton hat, daher Subbaß, wie dies aus der Benennung hervorgeht, unter 16 also 32' wäre, allein es ward stets und wird auch jetzt noch allgemein als 16füßig angenommen), Pileata major, deren Pfeifen am zweckmäßigsten von Eichenholz gemacht werden; diese Stimme darf in keiner Orgel fehlen, weil sie dem Pedale eine herrliche Fülle giebt. Die Mensur und Intonation dieser Stimme richtet sich nach der Quantität und Qualität der übrigen Stimmen; die Pfeifen erhalten vielen Wind und müssen möglichst prompt ansprechen. 3) Bordun 16' (s. Bordun). 4) Bordun 8' auch Lieblich-Gedact 8'. Beide Bordune sind Manualstimmen; ihre Pfeifen erhalten sehr enge Mensur, sanfte Intonation und nicht zu engen, aber auch nicht sehr weiten Aufschnitt. Erstere, sub 3, wird aus kiehnen oder auch, und zwar zweckmäßiger, aus Eichen-, letztere, sub 4, aus Birnbaumholz verfertigt. 5) Still-, Sanft-, Human-, Gelinde-Gedact, Gedactflöte 8'. Eine Manualstimme von möglichst enger Mensur, sehr sanfter Intonation und engem Aufschnitte, die Pfeifen von Kiefernholz. 6) Musicir-Gedact, Music-Gedact, Cammer-Gedact, Barem 8'. Eine Manual- und Pedalstimme, die sich noch hie und da in alten Orgeln vorfindet, und ausschließlich zur Begleitung der Kirchenmusiken bestimmt war, weshalb sie eine höhere oder tiefere Stimmung wie die übrigen Stimmen hatte und mit der Stimmung der damals üblichen Blaseinstrumente in gleicher Tonhöhe (im Cammerton) stand; ihr Ton war ziemlich stark. Solche Stimmen hießen auch: Cammer-, Cammerton-Register, Cammer-, Cammerton-Stimmen. 7) Gedactquinte. Eine aus Gedact entnommene Füllstimme von $5^1/_3$, $2^2/_3$ und $1^1/_3$'. Erstere wird nur zu stark mit Stimmen besetzten Orgeln für's Manual, auch nur dann, wenn eine 16füßige gedeckte Stimme darin vorhanden ist, in kleineren Orgeln nur für's Pedal disponirt, ihre Pfeifen von Kiefernholz gearbeitet; die Mensur und Intonation aller Quinten richtet sich nach dem Hauptgedackte, mit dem sie gleich seyn müssen; die Pfeifen der von $2^2/_3$' und $1^1/_3$' verfertigt man zweckmäßig aus Metall. 8) Kleingedact, Mittelgedact, Pileata minor, Gedact 4' (Barem, wenn es zu 4' zur Begleitung der Kirchenmusiken bestimmt war). Die Pfeifen von C — h aus Kiefernholz, von $\bar{c}$ ꝛc. aus Metall. Mensur und Intonation wie das Hauptgedackt. 9) Gedactflöte, auch Flöte 2', von Metall; enge Mensur und sanfte Intonation. Wenn diese Stimme gleich ausschließlich mit vorstehendem Namen benannt wird, so belegt man dennoch auch alle sanft klingende Gedackte, von 16, 8 und 4' mit der Benennung Gedactflöte. 10) Gedact 1', auch wohl Bauerflöte 1', wie vorher. — Gedact ist die Mutter aller ganz- und halbgedeckten Orgelstimmen, und nach Erfindung der offenen Pfeifen wahrscheinlich die zweite erfundene Pfeifengattung.

Gedacktflötenchormaaß und Unterchormaaß. Chormaaß steht statt 8', daher ersteres eine Gedacktfl. von 8' und letzteres eine solche von 16' ist.

Gedacktpommer, so viel als Bombarde. Nach Boxberg's Beschreibung der Görlitzer Orgel steht sie in dieser als ein starkklingendes Quintatön, wo dann aber ihre Benennung falsch wäre.

Gedacktregal, s. Regal.

Gedämpftregal, s. Regal.

Gedanke. Mit Bestreitung des Einflusses der Musik auf das

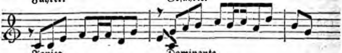
Denkvermögen des menschlichen Geistes hat man auch wohl schon das Wort Gedanke als technischen Kunstausdruck aus der Musik verbannt wissen wollen. Beides aber beruht unverkennbar auf einer kaum zu erklärenden großen Einseitigkeit und Befangenheit des Urtheils. Allerdings befindet sich die Musik, und namentlich die reine Instrumental-Musik, was ihre Beziehung auf das Denkvermögen betrifft, in vielfacher Beschränkung; allein müßte oder könnte ihr dieselbe gänzlich abgesprochen werden, bliebe sie ohne allen bestimmten nachzuweisenden Einfluß auf den denkenden Geist, so rechtfertigte sie sich auch durchaus nicht als wirklich schöne Kunst für höhere Vernunftwesen. Erinnern wir zunächst nur daran, daß, indem der vollendete musikalische Ausdruck der Empfindungen und Gefühle, der Affekte und Leidenschaften zu hellerem Bewußtseyn, bei der lebendigen Wechselbeziehung aller inneren Thätigkeiten zu einander, das Denkvermögen ja eben dadurch schon zu einer Theilnahme angeregt wird, die dem ästhetischen Spiele aller schönen Kunst überhaupt angemessen ist, der Verstand also, wenn er auch durch die reine Tonkunst nicht unmittelbar zu klaren Begriffen gelangt, und wenn auch das Mathematische in derselben ihm weniger Object der Erkenntniß als mehr nur dunkle Reflexion bleibt, dennoch nicht so leer dabei ausgeht, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte. Derselben Ansicht ist auch St. Schütze in seinem Aufsatze „über das Verhältniß der Musik zu den übrigen schönen Künsten" (Cäcilia Bd. 3 pag. 21). Und wodurch anders auch gewährt ferner die sogenannte schulgerechte Musik ihren hauptsächlichsten Genuß als nur durch Beschäftigung des niederen Denkvermögens? nicht zu gedenken des tiefen und bleibenden Eindrucks, welchen die Musik auf die Thätigkeit des Gedächtnisses ausübt. Mit unglaublicher Leichtigkeit fassen wir eine uns ansprechende Tonreihe auf und halten dieselbe fest; die Melodie eines Liedes vermögen wir oft noch wieder zu geben, wenn dessen Worte längst schon vergessen sind. — Dies genüge für unsern Zweck hier; ausführlicher handelt davon Michaelis im ersten Bande seines Werks „über den Geist der Tonkunst", und in diesem, unserm Werke der Art. Musik. — Läßt sich nun eine bestimmter nachzuweisende, stete Beziehung der Musik zum Denkvermögen nicht ableugnen, so ist damit auch der Gebrauch des Wortes Gedanke als technischer musikalischer Kunstausdruck vollkommen gerechtfertigt, denn Gedanken sind, im eigentlichsten Verstande, nichts anderes als Erzeugnisse des Denkvermögens, oder des Verstandes und der Vernunft in weiterer Bedeutung. Doch versteht man in den schönen Künsten, also auch in der Tonkunst, gewöhnlich darunter alle Vorstellungen überhaupt, mithin selbst Anschauungen und Empfindungen, wenn diese nämlich eine solche Deutlichkeit haben, daß sie durch Zeichen bekannt gemacht werden können. Die Gedanken eines Künstlers, sey er Dichter oder Musiker, sind diejenigen Vorstellungen, die er durch sein Werk in dem Schauer oder Hörer hervorzubringen sucht, noch abgesehen eigentlich von der Art und Weise, den Mitteln und der Form des Ausdrucks. Sie sind das, was überbleibt, wenn dem Werke der sogenannte ästhetische Schmuck abgenommen wird. S. Anlage. In der Musik aber geht man noch weiter: man gebraucht hier den Ausdruck Gedanke auch in Beziehung auf die Form und die Mittel der Darstellung, und nennt schon eine gute oder schlechte Wendung der Melodie, Verbindung der Harmonie, Verzierung u. dergl. gute oder schlechte Gedanken, je nachdem sie grammaticalisch richtig oder unrichtig, dem herrschenden Geschmacke angemessen oder unangemessen, gefällig oder ungefällig, schön oder häßlich sind. Dabei findet freilich nicht selten eine Verwechselung mit Idee statt. Wie nun aber auch,

in welcher Beziehung das Wort Gedanke gebraucht werden mag, immer bleibt die Regel, daß ein musikalischer Gedanke, wie in der gewöhnlichen Rede, einen Sinn haben, selbstständig seyn muß. Sätze, seyen sie harmonisch oder melodisch, an denen sich weder ein Anfang noch ein das Ohr (nicht Gefühl) befriedigendes Ende erkennen läßt, können noch nicht Gedanken heißen. Vergl. d. Art. Absatz und Einschnitt (die Einschnitte pflegen die Musiker insbesondere Gedanken zu nennen). Haben diese Gedanken auch in ihrer äußeren Darstellung eine gefällige Form, d. h. sind sie unabhängig von allen anderen Beziehungen, lediglich durch die Anschauung ihrer das Gemüth (vornehmlich den Verstand und die Einbildungskraft) in harmonische Thätigkeit setzenden Form fähig, Lust zu erregen, oder — nach Kant's Bestimmung — Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens, so nennt man sie auch wohl ästhetisch; nicht mit vollkommenem Rechte aber, denn eigentlich nur dann, wenn sie streng nach und in den Gesetzen der Aesthetik (s. dies.) entstanden und gebildet, also dem Ausdrucke und Character des ganzen Tonstücks völlig angemessen, ihn unterhaltend, verbindend, darstellend rc. sind, wornach durchaus noch kein nothwendiges Wohlgefallen an sie geknüpft zu seyn braucht, verdienen sie solches Prädicat (s. Aesthetisch). — Daß die Tiefe und Schönheit der Gedanken, zumal wenn wir dieses Wort in seiner ersten, eigentlichsten Bedeutung in der Kunst, für Vorstellung, nehmen, die hauptsächlichsten, trifftigsten Zeugen für den inneren Werth eines Tonstücks sind, bedarf wohl hier keines weiteren Beweises. Ohne sie hört es auf, wahres Kunstwerk zu seyn (s. Kunst). Nur eine gründliche, große Art zu denken, mit Talenten verbunden, die zum Geschmack gehören, macht den Künstler. Ohne den großen, tiefen Verstand, ohne die erhabenen, wichtigen Gedanken, welche Mozart z. B. und Beethoven in ihren unsterblichen Werken niedergelegt, würden sie mit all' dem Wohlklange ihrer Töne und Harmonien, mit all' dem Feuer und Reize ihrer Dichtungen, niemals die Heroen der Kunst geworden seyn, als welche wir sie nunmehr verehren. Darnach richtet sich denn auch die musikalische Critik, wenn sie nicht Spiele des Witzes und der bloßen Einbildungskraft für gewichtige Werke der Kunst ausgeben will. Sie zieht dem ganzen Werke erst das ganze ästhetische Kleid ab, und beschaut die Gedanken, die zum Grunde liegende Idee gewissermaßen in ihrer Nacktheit, ehe sie urtheilt, und wendet dann, hat diese die Gedanken, erkannt und geprüft, die Regeln des Geschmacks an auf die äußere Form oder das, was der practische Musiker auch wohl Gedanken (Formell) zu nennen pflegt. Ist der erste, der darzustellende, auszudrückende Gedanke, die Idee, ohne Werth, so sind es gewiß auch die bloßen Gedanken der anschaulich gemachten Form, das Kleid, der Schmuck, in welches jener gehüllt ist. S. auch Kritik. Dr. Sch.

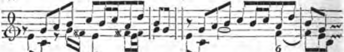
Gedeckt, s. Gedackt. — Gedeckte Flöte oder Gedeckte Flötenstimme heißt jede gedeckte und flötenähnlich klingende Orgelpfeife, — so viel wie ein flötenartig klingendes Gedackt. — Gedecktes Flötenwerk, 1) ein aus einer, oder mehreren Gedackt-Flötenstimmen bestehendes Instrument, 2) eine aus halb und ganz gedeckten Flötenstimmen bestehende Orgelabtheilung. — Gedeckte italienische Quinte stand nach Adlung zu 3' in der Orgel zu Gera. Er glaubt, daß es ein Nasard gewesen ist. — Gedeckte Pfeifen, s. Gedackt — Gedeckte-Quinte, Gedeckte Quintflöte, so viel wie Gedacktquinte. — Gedeckte Rohrstimme, eine Zungenstimme, deren Schallbecher an ihrer Mündung halb oder ganz gedeckt sind. Im letzteren Falle erhalten sie unter der

Deckung mehr oder weniger Schalllöcher, je nachdem dies nöthig ist. — Gedeckte Stimmen, sind solche Orgelstimmen, deren Pfeifen an ihren Mündungen gedeckt sind.

Gefährte, auch Nachsatz, Antwort, lat. comes, vox consequens, ital. risposta, conseguenza, franz. reponse genannt. — Benennung des Fugen-Thema's in der Folgestimme. Aus dem Artikel Fuge wissen wir, daß das Fugen-Thema, nachdem es von einer Stimme zuerst vorgetragen ist, von einer zweiten wiederholt (oder, nach dem Kunstausdrucke, beantwortet) wird. Geschähe diese Wiederholung jederzeit auf denselben Stufen, so bedürfte sie keiner besondern Betrachtung; die Modulation wäre aber dann an die Tonica gebunden, unbeweglich und bald erschöpft. Daher erfolgt die Antwort auf anderen Tonstufen, und zwar zunächst und am natürlichsten auf der Grundlage der Dominante, da diese innerhalb der Tonleiter der Gegensatz der Tonica, oder, als neue Tonica betrachtet, Grundton der nächstverwandten Tonleiter ist, in welche die Modulation sich zu erheben hat. Hier nun tritt die Unterscheidung des Themas und seiner Wiederholung durch die Benennungen Führer und Gefährte ein, z. B.

Führer. Gefährte.

Tonica. Dominante.

Diese Versetzung des Thema's zieht aber bisweilen Veränderungen in seiner Tonfolge nach sich, für die es gewisser Rücksichten und Regeln bedarf. Grundsätzlich ist hier festzustellen, daß das Thema in der Beantwortung so genau wie möglich beibehalten werde; daß man nicht ohne hinreichenden Grund davon abgehe; und daß die nöthigen Abweichungen so wenig wie möglich characteristische Züge des Thema's verlöschen. Diese Grundsätze bedürfen wohl keiner weiteren Rechtfertigung. Die erste Abweichung ist schon die oben erwähnte Versetzung auf andere Tonstufen, gerechtfertigt durch das Bedürfniß, sich modulatorisch fortzubewegen. Von hier ab bieten sich aber sogleich zwei Wege: man kann die Dominante und das auf sie gestellte Thema als Tonica und Entwickelung aus einer neuen Tonleiter ansehen, oder die ursprüngliche Tonart festhalten. So tritt die obige Antwort bei a in G-Dur ein, bei b bleibt sie in C-Dur

a. b.

Der letztere Weg ist bisweilen unmöglich, wenn nämlich das Thema, wie dieses von Bach (aus dem „wohltemp. Clavier"), zu bestimmt die wesentlichen Punkte der Tonleiter in sich faßt. — Wo nun (willkührlich oder nothwendig) das Thema in die Dominanten-Tonart übertritt, zeigt sich freilich der entschiedenste Modulations-Wechsel. Aber auf der andern Seite wäre es auch wünschenswerth, den Hauptton nicht so schnell aufzugeben, wenigstens die ursprüngliche Beziehung zwischen Dominante und Tonica da, wo sie am klarsten hervortritt, festzuhalten. Man versetzt daher zwar das ganze Thema genau in die Tonart der Dominante. Fängt es aber mit der Dominante

Digitized by Google

an, so setzt man dafür, der weitern Tonfolge unbeschadet, in der Antwort die Tonica, und fährt, unbekümmert um diese Aenderung, in der Tonleiter der Quinte fort. Dieselbe Verwandlung tritt auch ein, wenn die das Thema beginnende Dominante gleichsam figurirt erscheint, z. B.

Bach. Antwort.

u. s. w.

Das Anfangsmotiv g, f, g gilt für die Dominante allein, und wird mit der Tonica in gleicher Figurirung (statt mit d, c, d) beantwortet. Noch stärker tritt aber das Verhältniß von Tonica und Dominante hervor, wenn sie sich beide im Anfange des Thema's zu einander gesellen; dieses Verhältniß muß möglichst aufrecht erhalten werden. Tritt also der Anfang des Thema's von der Tonica auf die Dominante, so schreitet die Antwort von der Dominante auf die Tonica, beantwortet also den Quintenschritt mit einem Quartenschritte statt der melodisch genaueren Quinte. Umgekehrt, wenn der Führer zu Anfange von der Dominante zur Tonica geschritten ist, geht der Gefährte von der Tonica zur Dominante; und beide Abweichungen treten auch dann ein, wenn der Anfangston, wie oben, figurirt ist, z. B. in folgenden Fällen von Bach:

Antw. Antw.

u.s.w.

Dieses Wechselspiel schiebt sich bisweilen tiefer in das Thema hinein, z. B. bei Bach (wo die vier ersten Töne als Figurirung der Tonica und, im Gefährten, der Dominante angesehen werden müssen)

Antw.

u. s. w.

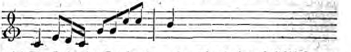
unterbleibt aber, wo es den Fluß oder die characteristischen Züge des Thema's stören könnte. So beantwortet Bach in diesem Thema

u. s. w.

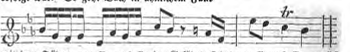
den Schritt von der Tonica auf die Dominante im zweiten Tacte nicht mit dem Umgekehrten, sondern melodisch genau, um die characteristische Septime nicht zu verlieren

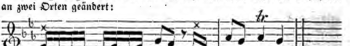
Es scheint also übereilt, wenn mehrere Tonlehrer es als Regel haben aussprechen wollen, daß auch in der Mitte des Thema's der Schritt von Tonica zu Dominante (oder umgekehrt) mit dem entgegengesetzten Schritte zu beantworten sey. Auch auf den Schluß findet diese Regel keine Anwendung, wie man sogleich an dem ersten Bach'schen Beispiele sehen kann, dessen

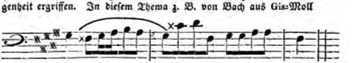
Schluß (c—a) mit h—e beantwortet wird. Es ist auch einleuchtend, daß das Bedürfniß, bei dem Gefährten an den Hauptton zu erinnern, vornehmlich den Anfang treffen muß. Unnöthig sind ferner nach obiger Auseinandersetzung alle Regeln: wenn der Führer mit Secunde, Terz u. s. w. des Haupttones anfange und schließe, müsse der Gefährte mit Secunde, Terz u. s. w. der Dominante anfangen und schließen; sie sind alle in der allgemeinen Regel von der Uebertragung auf die Dominante von selbst enthalten. Nur noch ein Fall bedarf besonderer Erwägung: der, wenn das **Thema nicht im Haupttone schließt**, sondern **in der Dominante**, z. B. sich von C nach G wendet. Wollte man im Gefährten diese Wendung wiederholen, so würde man in die Dominante der Dominante, nach D, gerathen und die Modulation sich in das Schrankenlose verlieren. Hier ist es Regel, **den Gefährten**, statt in seine Dominante, **wieder in den Hauptton zu führen**, und ihn dazu an derselben Stelle umzuändern, wo im Führer die Wendung in die Dominante statt fand. Dieses Thema z. B.



neigt sich offenbar der Dominante zu, sey es durch einen Halbschluß: c, e, g, c—gh, oder durch förmlichen Uebergang: d, fis, a, c—gh. Der Gefährte

lenkt daher von der Dominante g wieder in den Hauptton, und verändert zu dem Ende die beiden Schlußtöne, in welchen auch zuvor die Abwendung erfolgt war. So geht Bach in ähnlichem Falle

mit dem Führer von Es nach B; der Gefährte kehrt von B nach Es zurück, und verwandelt dazu die Uebergangs-Töne a—f—es in d—b—as; daß auch die anfangende Dominante mit der Tonica beantwortet wird, fällt unter die vorherige Regel. Die Melodie des Thema's wird also im Gefährten an zwei Orten geändert:



Sollte nun die für die Rückkehr in den Hauptton nöthige Aenderung einen characteristischen Zug des Thema's bedrohen, so wird sie auf einen anderen Punkt verlegt, der weniger wesentlich scheint, und dazu die **nächste** Gelegenheit ergriffen. In diesem Thema z. B. von Bach aus Gis-Moll

liegt die Wendung nach der Dominannten-Tonart im cisis und dis des zweiten Tactes. Wollte man den Rückschritt nach Gis-Moll auf **diesem**

Digitized by Google

Punkte bewirken, so müßte eisis in his verwandelt werden, und die bedeutende übermäßige Quarte ginge verloren; eben so wenig möchte man die zusammenhängende Gruppe der vorhergehenden Töne stören; also mußte der Rückschritt zwischen dem ersten und zweiten Tone erfolgen:

Ja, sollte nämlich der Rückschritt ohne wesentliche Einbuße nirgends geschehen können, so unterbleibt er, und man kehrt erst im Zwischensatze zum Haupttone zurück, oder auch erst mit dem Eintritte der dritten Stimme, oder (bei zweistimmigen Fugen) noch später. So Bach in dieser zweistimmigen Fuge

deren Gefährte in H auftritt, und ohne störende Aenderung nach Fis überführt. Die Ausweichung in die Dominante wird aber wohl die einzige seyn, welche sich für den Schluß eines regelmäßigen Thema's einstellen kann. Sollte irgend einmal eine andere Ausweichung sich aufdrängen, so würde sie nach denselben Grundsätzen zu behandeln seyn. Keiner Regeln scheint es dagegen für die Fälle zu bedürfen, wo in einem Thema (wie in obigem) leiterfremde Töne, oder auch vorübergehende Ausweichungen (wie z. B. oben durch d — e die wenigstens angedeutete Ausweichung nach A) erscheinen. Da diese fremden Töne nur vorübergehen, und das Thema in seinen Hauptton oder die Dominante zurückkehrt, so sind sie für die modulatorische Construction des Ganzen ohne weitere Folgen, und werden ohne Weiteres in die Tonart des Gefährten übertragen. Endlich erlaubt man sich auch kleine Abweichungen, um eine fließendere Harmonie, oder eine besonders erwünschte Modulation zu erlangen. So beantwortet Bach den Fugenanfang a wie bei b

a. b. c. d.

um die Unfügigkeiten einer regelmäßigeren Antwort, wie bei c und d, zu vermeiden. Ein anderes Thema aus B=Moll und in B=Moll schließend

u. s. w.

wird zu Gunsten der Modulation vom Gefährten mit a statt as beantwortet, die dritte Stimme mit dem Führer wiederholt diesen Dur=Schluß, dagegen kehrt die vierte mit dem Gefährten ihren Schluß dem ursprünglichen Moll zu. Jene beiden Dur=Schlüsse werden sogleich zu Dominant=Accorden verwendet und führen die Modulation gedrungen weiter, während der letzte Schluß dieser Durchführung zu einem Ruhe=Moment wird. Daß übrigens

obige Beispiele fast insgesammt von Bach, und zwar aus dessen „wohltemperirtem Clavier" entlehnt sind, hat blos darin seinen Grund, daß man dieses Werk für das verbreitetste Fugenwerk ansehen muß. Die daran aufgewiesenen Grundsätze sind keineswegs blos Bach, sondern, wie wir uns überreden, dem Wesen der Fugenform entnommen, und durch die Vorbilder anderer Meister eben so wohl zu rechtfertigen, als durch das Bach's. ABM.

Gefühl. Kaum ist Etwas wichtiger für den Tonkünstler, und namentlich den Componisten, als die Theorie der Gefühle oder überhaupt des Empfindungs- und Begehrungs-Vermögens; denn besteht das ganze Wesen einer characteristisch schönen Kunst, welche die Musik ist, hauptsächlich nur darin, daß durch ihre Werke ein Inneres, ein in den Augenblicken der Begeisterung geschautes Seelenbild mit ästhetischer Wahrheit zur äußeren Erscheinung kommt, und ist die Musik ihrer ganzen Natur nach — worin wir Alle übereinstimmen — nichts Anderes als die wortlose, ätherische Sprache des Herzens, so ist auch die Antwort auf die erste Frage, welche die Theorie derselben gleich von vorn herein sich vorsetzt: „Was kann durch die Tonkunst für sich selbst dergestalt zum Ausdrucke gelangen, daß es einen bestimmten Eindruck hervorbringt?" (s. Aesthetik) zunächst nur: Empfindung und Gefühl (s. Ausdruck). Diese, die Welt der Gefühle, ist vorherrschender Gegenstand musikalischer Dichtkunst, und ein innigstes Vertrautseyn mit ihr, ein umsichtiges Wandern in ihr daher erste und höchste Pflicht des musikalischen Dichters — des Componisten. Gleichwohl fehlt uns hier zu einer vollständigen Darlegung des ganzen Characters und Wesens der Gefühle der Raum; nur in ihren ersten Grundzügen wollen wir sie zeichnen, und für das Weitere, Ausführlichere und Vollständigere auf die Schriften verweisen, aus welchen der noch Unkundige die genügendste und gründlichste Belehrung schöpfen kann. — Was eigentlich Gefühle sind, darüber streiten unsere Philosophen noch eben so sehr, als über den Begriff von Aesthetik u. dergl.; und das Wort Gefühl an sich schon ist so vieldeutig, daß sich auch so bald nicht an eine allgemeine Uebereinstimmung der Erklärung denken läßt, zumal wenn sich auch noch ferner ein Jeder dabei auf sein eigenes Gefühl beruft, was alle weitere Verständigung unmöglich macht. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Gefühl bezieht sich unstreitig auf einen der bekannten 5 Sinne, der in dem ganzen Körper seinen Sitz hat, und durch dessen Erregung das Gefühl der Lust und des Vergnügens oder der Unlust und des Mißvergnügens oder Schmerzes entsteht. Deshalb durfte das Wort auch wohl gleichbedeutend mit Empfindung genommen werden. Streng genommen aber sind Gefühle nur eine Gattung von Empfindungen, und zwar diejenige, welche die innere Gemüthswelt angeht; denn das Empfinden überhaupt ist eine Function des Sinnes, dessen Thätigkeit bald auf etwas Aeußeres, bald auf etwas Inneres gerichtet ist, d. h. mit anderen Worten: das Empfinden kann objectiv und subjectiv seyn. Die subjectiven Empfindungen sind die Gefühle. Als solche subjective Empfindungen nun werden sie mit unter den Vorstellungen überhaupt begriffen; sind Neigungen, die Affecte und Leidenschaften (Liebe, Haß, Furcht, Zorn u. s. w.), überhaupt alle Gemüthsbewegungen oder mit einer lebhafteren Erregung verbundene Stimmungen oder Zustände des Gemüths (Freude, Traurigkeit u. s. w.) im Ganzen Gefühle, und diese beobachten, wie alle inneren Regungen des Menschen, in sofern nicht gewaltsame äußere Einwirkungen statt finden, selbst bis zu ihren scheinbaren Sprüngen, eine gewisse Gesetzmäßigkeit, die Rhythmus heißt, und auf die wir denn auch hier in dem Art. Rhythmus bestimmter hin-

deuten. Es zeigt sich uns dabei ein Moment des Beginnens, ein Wachsen, einige Zeit hindurch Verharren in derselben Beschaffenheit, und endlich ein allmähliges Uebergehen in andere Zustände. Niemals durchbebt uns eine innere Regung so einzig nur, daß nicht Verwandtes, ja oft fremdartig Entgegengesetztes dabei zugleich mitklänge: die verschiedensten Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Begehrens und Verabscheuens, können gleichzeitig angeregt werden, wodurch dann die erwähnte Stetigkeit der einen Hauptregung, ohne Verdunkelung ihres Characteristischen, zugleich erscheint als ein vielfach bewegtes Spiel des Innern. So unterscheiden wir denn in jedem Gefühle ein Bleibendes für sich, und ein Wechselndes nach bestimmbarem Gesetze der Association; eine Einheit, die in artistischer Nachahmung zugleich sich von selbst darstellen muß als schöne, d. h. nicht zufällige, sondern gesetzlich nachzuweisende Mannigfaltigkeit. Das dadurch entstehende Spiel aber kann seiner innersten Natur nach sich nur entfalten durch eine gewisse Zeitreihe. Höchst treffend sagt daher ein tiefer Denker (Moritz) hierüber: „Der Gedanke hat Licht, die Empfindung Fülle. Der Gedanke kann sich auf einmal äußern, die Empfindung nur nach und nach sich ihrer Fülle entledigen. Der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke; ihr Erguß ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall." — Die größte Stärke haben die Gefühle, wenn sie noch neu und ungewohnt sind, denn je mehr dies der Fall ist, desto weniger Fertigkeit hat das Gefühlsvermögen schon erlangt, sie aufzufassen, und desto mehr muß es sich also dabei anstrengen, was es stärkt. Ueberhaupt spannt alles Neue die Aufmerksamkeit an und setzt die Kräfte in Bewegung. Noch vermehrt wird jene Stärke der Neuheit, wenn das Gefühl plötzlich, oder besser unerwartet entsteht, denn in dem Falle ist auch die Anstrengung und Exaltation des Gefühlsvermögens viel größer, weil der Zustand des gegenwärtigen Augenblicks mit dem des nächstvorhergehenden in Contrast tritt (s. Gegensatz). Haben nun aber alle neuen Gefühle eben durch ihre Neuheit eine so große Kraft und Stärke, so müssen sie durch ununterbrochene Fortdauer oder häufige, nach kurzen Zwischenräumen erfolgende Wiederholung nothwendig auch geschwächt, und am Ende wohl gar so schwach werden, daß sie kaum noch existiren, d. h. wenn sie sich ganz überlassen bleiben und nicht andere Ursachen hinzukommen, welche sie in ihrer Stärke noch länger erhalten, wozu zunächst der Verstand (Verstand und Gefühl stehen in steter Wechselbeziehung zu einander) Viel beitragen kann, denn je mehr Dasjenige, wodurch ein Gefühl erregt wird, von der Art ist, daß der Verstand Viel dabei zu denken hat, und bei wiederholter Betrachtung immer wieder etwas Neues dabei entdeckt, desto länger wird auch der Verstand die Aufmerksamkeit dabei anspannen, und auf diesem Wege eben so lange das Gefühl erhalten. Daher kommt es, daß eine Musik dem Kenner oft mehr und länger als dem bloßen Liebhaber gefällt, weil sein Verstand dabei beschäftigt ist, und daß eine Musik oft erst nach einem mehrmaligen Anhören die verdiente Würdigung erhält, weil der Verstand erst nach und nach alle ihre Schönheiten endeckt. Ein zweites Mittel, welches zur Erhaltung der Gefühle Viel beitragen kann, ist die Einbildungskraft. Vergesellschaften sich nämlich mit einem Gefühle interessante Vorstellungen in der Einbildungskraft, so reizen auch diese die Aufmerksamkeit und spannen sie an, und je mehr dies geschieht, desto lebendiger wird das Gefühl aufgefaßt. Dazu kommt, daß dasjenige Gefühl, welches aus den gedachten Vorstellungen der Einbildungskraft für sich selbst genommen entspringt, sich in das erste vorhandene Gefühl mit einmischt, und dieses also auch dadurch ver-

mehrt und verstärkt: eine Wirkung, die selbst dann noch statt finden kann, wenn die Vorstellungen der Einbildungskraft dunkel bleiben, und die oft so mächtig ist, daß das eingemischte Gefühl stärker wird als das vorhandene, von dem Objecte selbst unmittelbar erregte. Drittens kann ein Gefühl erhöht werden durch den Hinzutritt eines anderen, mit ihm contrastirenden (s. Gegensatz); viertens durch verschiedene Modificationen seiner selbst, wodurch es nicht so leicht gewöhnlich wird und länger seinen Reiz behält; und endlich fünftens auch dadurch, daß man sich ihm nur sparsam überläßt, und es somit bei jeder Wiederholung immer noch neu findet. Alles dies führt nun auch auf die schon vorhin angedeuteten verschiedenen Grade von Gefühl. Die bis zum lebhaftesten Grade gesteigerten Gefühle heißen Affecte, weil alsdann der innere Mensch auf eine sehr bemerkbare Weise afficirt ist. Es verhält sich damit im Grunde eben so wie mit dem gewöhnlichen, gemäßigten Gefühle, nur Alles in einem höheren Maaße der Lebendigkeit und Regsamkeit. Die Leidenschaften aber, welche ebenfalls einen Gegenstand des musikalischen Ausdrucks abgeben können, und nicht selten als der höchst mögliche Grad der Gefühls-Thätigkeit bezeichnet werden, sind gar keine Gefühle, sondern Begierden und Verabscheuungen, die jedoch, in eben der Bedeutung wie die Affecte, übermäßig sind, also den mittleren Grad der Stärke übersteigen. Sie gehören einem ganz andern, dem Begehrungsvermögen an, und unterscheiden sich also auch von den Gefühlen und Affecten durch allgemeine Eigenschaften; haben aber das mit ihnen gemein, was für den Musiker zu wissen am wichtigsten ist, daß sie ebenfalls in ihrer Thätigkeit das Gesetz der transitorischen Momente des Entstehens, Wachsens und Vergehens beobachten, eine eigenthümliche Inflexion ihres Tones und auch bestimmte Bewegungen und Accenke haben. Jedes einzelne, besondere Gefühl und jeder Affect nämlich hat seinen eigenthümlichen Ton, sein eigenthümliches Tempo, und seinen eigenthümlichen Rhythmus, welche beide sich in der artistischen Darstellung nothwendig wieder finden müssen. Der Ton eines Gefühls oder Affects ist seine Beschaffenheit (Qualität), ob (im Allgemeinen) angenehm oder unangenehm (consonirend oder dissonirend), oder auch gemischt, d. h. zum Theil angenehm; zum Theil unangenehm; also alles das, was außer seiner Größe oder seinem Grade an ihm wahrgenommen wird, und was sich nicht ändert, mag der Grad steigen oder fallen. In solcher Beziehung können die einzelnen Gefühle z. B. seyn: heiter oder trübe, hart und rauh oder weich und sanft 2c. Alle übrigen Gemüthsbewegungen und Veränderungen, welche durch das Gefühl hervorgebracht werden, richten sich darnach, nehmen denselben Ton an, in der Wirklichkeit so wie in der bildlichen (artistischen) Darstellung. Das Tempo eines Gefühls und der Affecte bildet den Grad ihrer Lebhaftigkeit. Diese kann sehr verschieden seyn und wird meistens durch den Ton des Gefühls an sich und durch den Einfluß des Verstandes darauf bestimmt. Das Gef. des Schmerzes z. B. muß nothwendig ein viel langsameres Tempo haben, als das Gef. der Freude, weil auf ersteres der Verstand entgegenstrebend, vernichtend oder doch aufhaltend 2c. einwirkt, während er das letztere befördert, oder seine Kraft muß ganz unter der Gewalt der Empfindung erliegen. Der Rhythmus eines G's ist das, was wir oben bereits andeuteten, die Art und Weise, wie bei ihm die verschiedenen Veränderungen in der Seele succediren (s. Rhythmus). Alle Drei zusammen, Ton, Tempo und Rhythmus eines Gefühls, nennen wir mit einem Worte seinen Character, der sich denn überall auf das deutlichste zu erkennen geben muß, wo die Kunst, ihrer hohen Bestimmung gemäß, ein Inneres zu äußerer

vollkommener Erscheinung bringt oder bringen will. — Diese wenigen Andeutungen über das eigenthümliche Wesen der Gefühle, Affecte ꝛc. mögen hinreichen zu einem Fingerzeige wenigstens, wie der Componist den inneren und äußeren Stoff seiner Dichtung zu wählen und zu bearbeiten hat. Zur weiteren Belehrung über den behandelten Gegenstand empfehlen wir insbesondere das Studium der Werke von J. G. E. Maaß („Versuch über die Gefühle, besonders über die Affecte." 1811. 2 Bde. 8. — „Versuch über die Leidenschaften." 1805. 2 Bde. 8.), Beneke („Skizzen zur Naturlehre der Gefühle." 1825. 8.), Stark („Beiträge zur psychischen Anthropologie und Pathologie." 1824 und 25. 2 Bde. 8.); und ferner auch der Abhandlungen „Empfindung" von Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste, und „Ueber Gefühl und Ausdruck in der Musik" von St. Schütze in der Zeitschrift „Cäcilia" Bd. 12. pag. 237 ff. — Welche Gefühle und Affecte es vornehmlich sind, die der Musik zu Darstellungs-Objecten dienen können ꝛc., sagt der hier zu vergleichende Art. Ausdruck. — Die Redensarten „mit oder ohne, viel oder wenig, Gefühl singen oder spielen" haben sowohl eine subjective als objective Bedeutung; subjectiv wird dadurch dem Sänger oder Spieler das Zeugniß gegeben, daß er durch seinen Vortrag beweise, wie viel oder wenig er selbst fühlt (od. nicht), was in dem Tonstücke enthalten oder durch dasselbe ausgedrückt ist, u. objectiv wird damit auf die Kunst hingedeutet, in dem Vortrage den Tönen denjenigen Character (Klang, Tempo, Rhythmus) zu geben, vermöge welches auch das in dem Hörer wirklich erregt wird, was der Componist durch sie hat erregen (ausdrücken) wollen, also in Beziehung auf Ausdruck und Eindruck. Beides, die subjective und objective Bedeutung jener Redensarten, setzt voraus, daß in der Composition entweder Gefühle als Darstellungs-Gegenstände enthalten sind oder nicht; von einem sog. malenden Tonwerke (s. Tonmalerei) kann man nie sagen, es werde oder sey mit Gefühl vorgetragen, oder man legt dieser Redensart einen zu allgemeinen, abgeleiteten Sinn unter. Dr. Sch.

Gegenbewegung (modus contrarius), s. Bewegung und Fortschreitung.

Gegenfuge, s. Fuga contraria.

Gegenharmonie, s. Gegensatz (in der Fuge).

Gegensatz (oppositum) ist, wörtlich genommen, eigentlich ein Satz, der einem andern entgegensteht; jedoch versteht man darunter auch, und meistens, das Entgegengesetzte überhaupt oder das Gegentheil von einer Sache, und dieses ist das, was man in der Kunst gewöhnlich den Contrast nennt (von dem lat. contra), und was den Begriff der Entgegenstellung noch bestimmter, kräftiger in sich befaßt als der gewöhnliche Gegensatz. Nach den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Geistesthätigkeit nämlich wird das Interesse der Einheit im Mannigfaltigen merklich erhöht, wenn die freie Reflexion durch Gegensätze fixirt wird, denn alles Reflectiren ist ursprünglich nur ein Schwanken zwischen Gegensätzen, und wo diese durch ein Prinzip der Einheit aufgehoben werden, da fängt die intellectuelle Befriedigung an; allein der Contrast in der Kunst widerspricht überdem sogar noch der ästhetischen Vollkommenheit einer ernsthaften Dichtung, denn er besteht in einer auffallenden Zusammenstellung des Heterogenen, und der gute Geschmack sucht mehr das Homogene, weil er Einheit in der Mannigfaltigkeit will. Ein einziger lustiger Tact in einer feierlichen Musik z. B., eine volksmäßige Melodie in einem Grabgesange oder Chorale, stö-

ren oder vernichten den Totaleindruck, der immer, in Anlage, Idee und Form des Kunstwerks, eine ästhetische Einheit in Mannigfaltigkeit voraussetzt. Indeß giebt es auch einen ästhetischen Contrast, der Viel, sehr Viel zur Hebung des Eindrucks eines Kunstwerkes (Tonstücks) beitragen, ja zur Erzielung dieses sogar nothwendig seyn kann, nämlich da, wo das heterogen Scheinende sich in ästhetische Harmonie auflöst. Diese ästhetischen Contraste oder Gegensätze nun sind an gewisse Gesetze gebunden, die aus der Natur des Rhythmus, aus der Schönheit der Bewegung, hervorgehen. S. Rhythmus. Als erstes und hauptsächlichstes Ergebniß derselben steht fest, daß die Contraste niemals zu auffallend, zu heftig seyn dürfen, oder wo dies die eigenthümliche Beschaffenheit des Darstellungs-Objects (Gefühls) verlangt, doch Mittel angewandt werden, welche die Geistigkeit des Hörers oder Schauers entweder sich etwas fassen und ausruhen lassen von der durch das Vorhergehende bewirkten inneren Erregtheit, oder sie auf das Folgende vorbereiten; also daß ein wirklich rhythmischer Uebergang von dem Einen zum Andern statt findet. Jene Mittel sind gewöhnlich Pausen oder sogenannte Dubitationen (s. Dubitatio). In der richtigen und geschmackvollen Behandlung und Anwendung dieser zeigt sich das wahre Künstlergenie, das stets mehr die feineren und sanfteren als die stärkeren und grelleren Contraste liebt, sie aber auch in ihrer ästhetischen Form über die ganze artistische Composition verbreitet. Je natürlicher da jeder Zug sich in einem ästhetischen Gegensatze spiegelt, desto lebendiger erscheint das Ganze in allen seinen Theilen: je natürlicher und geschmackvoller in einem Tonstücke die verschiedenen, und also auch verschieden auf das Gefühl wirkenden, contrastirenden Töne und Tonerscheinungen (forte-piano) ꝛc., Accorde, Rhythmen, Charactere, an einander gereihet werden, desto mehr Leben und anziehende Kraft ist in dem Ganzen, ein desto wohlgefälligerer Wechsel von Licht und Schatten, ein desto größerer, mächtigerer Reiz. Bei contrastirenden Stellen im Tonstücke, z. B. bei einem plötzlichen Wechsel der langsamen und schnellen Tempi, der Ton- und Tactarten ꝛc., muß immer ein doppelter Aus- und Eindruck gedacht werden; der Contrast soll einen von beiden, entweder den ersten oder zweiten, mildern oder erhöhen: je mehr oder weniger, je langsamer, stufenweise fortschreitend, oder rascher, unerwarteter dies geschehen soll, desto langsamer oder schneller, mehr oder weniger vorbereitet, muß auch die folgende contrastirende Stelle eintreten. Zu schneller Wechsel, sehr auffallende Contraste können nur in der komischen Musik statt finden, denn alles Komische wird theilweis hervorgebracht durch Vernichtung und Unterbrechung des Rhythmus (s. Komisch); in einem eigentlich schönen, ernsten Tonwerke aber sind sie, wie schon oben bemerkt, selten von zweckmäßiger Wirkung. Der eigenthümliche Reiz eines ästhetischen Gegensatzes hat seinen Grund in dem Gesetze der Mannigfaltigkeit in einem Werke schöner Kunst. S. daher auch diesen Artikel.

Gegensatz, auch Gegenharmonie, in der Fuge. Mit ersterem Namen wird oft das zweite Thema in Doppelfugen bezeichnet, mit letzterem aber derjenige Satz, welcher auch in einfachen Dingen dem Thema entgegentritt, sobald es in der zweiten und den ferneren Stimmen erscheint. Dieser Satz ist aber, der zweiten Stimme gegenüber, nur einstimmig, und soll überhaupt nichts weniger als eine bloße harmonische Begleitung seyn (wie der Name Gegenharmonie eigentlich andeutet), sondern ein selbstständiger, für sich redender Gedanke. Daher scheint der erstere Name den Vorzug zu verdienen, der wiederum für die Bestimmung eines zweiten Thema's

in der Doppelfuge nicht genügt, da dies nicht blos als Gegensatz zum ersten Thema, sondern auch um seiner selbst willen u. für sich allein auftritt. Hier dürfte passender noch der Name Contrasubject erscheinen. — Sobald also in der einfachen Fuge die erste Stimme das Thema vorgetragen und die zweite den Gefährten eingesetzt hat, stellt die erstere demselben einen Satz gegenüber, der zwar eine gewisse Beziehung zum Thema hat, sogar mit Vortheil aus Motiven desselben gebildet seyn kann, jedoch sich auch bestimmt, namentlich auch rhythmisch, von ihm unterscheiden muß, um als ein besonderer Gedanke vernommen zu werden. Hier folgt aus einer Bach'schen Fuge Thema und Gegensatz

Führer.

Gefährte.

Gegensatz der führenden Stimme.

Gefährte.

Gegensatz der führenden Stimme.

Tritt nun die dritte Stimme mit dem Thema ein, so vereinen beide erste sich zum Gegensatze. Bei dem Einsatz der vierten Stimme bilden dann die drei vorigen den Gegensatz, und so durch alle Stimmen. Die Einheit des Ganzen wird offenbar befördert, wenn derjenige Satz, der die erste Stimme dem Gefährten in der zweiten entgegenstellt, wenigstens die erste Durchführung lang beibehalten wird, mithin beim Eintritte der dritten Stimme in der zweiten, beim Eintritte der vierten Stimme in der dritten erscheint, auch später gelegentlich wiederkehrt; so hat es z. B. Bach in der vorstehenden Fuge (a. d. „wohltemperirten Clavier") und bei vielen anderen gehalten. Es ist aber übereilt, wenn einige Tonlehrer daraus die Regel haben bilden wollen, daß der erste Gegensatz immer beizubehalten sey; dies ist sogar bei Engführungen durch alle Stimmen und anderen Ausführungen unmöglich. Eben so wird man sich unbedenklich, selbst in der ersten Durchführung, Abänderungen im Gegensatze zu Gunsten der Lage des Thema's oder der neu zum Gegensatze zutretenden Stimmen erlauben dürfen, da er ja nur des Thema's wegen existirt, und nur dieses die ganze Fuge hindurch, als deren wesentlicher Inhalt, festgehalten werden muß. Aus dem Verhältnisse zum Thema folgt auch die Weise, den Gegensatz abzufassen; er soll aber dem Thema entgegen- und als zweites zu ihm hintreten, die Bewegung ergänzen, wo das Thema ruht, den lebendigern Gang des Thema's dagegen durch contrastirende gebundene Noten, Pausen u. dergl. begünstigen, alles Bedeutende im Thema durch einfachere Entgegnung heben, dagegen in den Ruhepunkten desselben sich geltend machen. Jedenfalls muß aber der

Gegensatz, wo er in einer einzelnen Stimme zum Thema tritt, mit diesem vollgenügende Harmonie bilden, gleichwohl einfach genug seyn, auch den späteren Stimmen Zutritt zu gestatten. Endlich muß er, wenn er über und unter dem Thema stetig beibehalten werden soll, nach den Gesetzen des doppelten Contrapunkts in der Octave erfunden seyn. ABM.

Gegittertes B (B cancellatum), s. B, Kreuz und Vorzeichnung.

Gehäkelte Notenschrift, s. Neumen und Note.

Gehirne, Franz, Regens Chori und Mitglied des aufgehobenen Stifts ad St. Matth. zu Breslau, war geb. 1752. Ueber seine näheren Lebensverhältnisse ist nie etwas Gewisses bekannt geworden; selbst Hoffmann konnte nichts Genaueres darüber erfahren, als er sein Werk „die Tonkünstler Schlesien's" bearbeitete. Doch berichtet er dagegen, daß aus den Compositionen, welche G. für die Matthiaskirche geschrieben habe, und die sich bis jetzt noch im Manuscripte befinden, ein bedeutendes musikalisches Talent und ein großer Reichthum von contrapunctischen Kenntnissen hervorleuchte, wenn auch so Manches darin die Fehler des Zeitgeschmackes in sich trage, und dem Wesen ächter Kirchenmusik widerspreche. G. gewann, was seine musikalische Bildung betrifft, sehr Viel durch den Ober-Organisten J. G. Hoffmann in Breslau, und wurde von dem Kaufmann Knoll daselbst, einem sehr verständigen Critiker, und dem Ober-Organisten Berner, dem Vater, mit dem er monatlich „Colloquia musicalia" zu halten pflegte, sehr geachtet. Er starb an den Folgen einer überaus starken Leibes-Constitution und eines dicken Halses sehr schnell; man fand ihn am 13ten März 1811 des Morgens todt auf der Erde liegend.

Gehör, musikalisches. Der Mensch muß, um sprechen und singen zu können, so wie die Thiere, um Laute oder Töne von sich zu geben, seine eigenen Laute hören können. Dies Band zwischen der Stimme und dem Gehör ist deswegen so eng, daß man dieses für jene unentbehrlich nennen kann. So wie das Gefühl uns die Gestalt und Dichtigkeit der Körper lehrt, und die Irrthümer des Auges verbessert, so lernen wir mittelst des Gehörs unsere eigenen Laute und Töne unterscheiden, um nicht aufs Ungefähr Töne von uns zu geben, von welchen wir keine deutliche Vorstellung haben. Die von Geburt an Taubstummen geben hiefür einen Beweis ab. Ihre Unfähigkeit, zu sprechen und zu singen, hängt in der Regel nicht von einem Fehler des Stimmorganes, sondern von der angebornen Taubheit ab, wodurch sie des Mittels beraubt sind, durch Uebung die Bewegungen des Kehlkopfs vornehmen zu können, welche zur Erzeugung der Stimme erfordert werden. Lernen sie aber sprechen, so fehlt ihnen immer die Modulation der Sprache. Das äußere Organ des Gehörs ist nur das Ohr, ein muschelförmiger Knorpel, welcher sich zu beiden Seiten des Kopfes befindet. Die Oeffnung des äußeren Ohres führt durch einen engen, krummen, in den Schläfeknochen gegrabenen Gang zu den inneren eigentlichen Gehörswerkzeugen (Trommel, Trommelfell, Labyrinth, Hammer, Amboß, Stegreif, eustachische Röhre rc.), deren nähere Beschreibung aber nicht hieher, sondern in ein Lehrbuch der Physiologie gehört, u. bringt auf diesem Wege, durch den Gehörgang, den Schall zum innern Ohre. Doch ist das äußere Ohr mit dem Gehörgange nicht der einzige Weg, auf welchem wir einen Schall oder Klang vernehmen; denn nach zuverlässigen Versuchen bringt das elastische, schallende Zittern auch durch die eustachische Röhre, die Zähne und endlich durch alle Schädelknochen dem Gehörnerven seine

Wirkung bei; namentlich steht das Stimmorgan, oder vielmehr der im Stimmorgan erzeugte Ton, in einer unmittelbaren Berührung mit dem Gehörorgane durch verschiedene Theile des Kopfes, und es ist eine durchaus irrige Ansicht, daß der Mensch den von ihm erzeugten Ton nur durch das äußere Ohr percipire; eben so falsch ist es, wenn man die eustachische Röhre als das einzige unmittelbare Organ betrachtet, welches Stimm- und Gehörorgan in eine directe Verbindung bringt. Cesar Bressa war, meines Wissens, der Erste, welcher der gangbaren Ansicht entgegentrat, nach welcher nur der äußere Gehörgang den im Stimmorgane erzeugten Ton dem Labyrinthe zuführt; er erkannte den wesentlichen Nutzen der eustachischen Röhre, ging aber zu weit, indem er diese Röhre als alleinigen Verbindungsgang zwischen Stimm- und Gehörorgan anerkannt wissen wollte. Folgende einfache Versuche bestätigen seine Ansicht. Man verschließe genau beide Ohren u. Nasenöffnungen, u. singe irgend einen Ton mit beliebiger Stärke. Bei einiger Aufmerksamkeit findet man, daß man mit verschlossenen Ohren sogar noch stärker als mit offenen die eigenen Vocaltöne hört. Ich sage mit Absicht Vocaltöne, weil die Consonanten nicht unmittelbar im Stimmorgane, sondern mit Hülfe der Zunge und Lippen im Munde gebildet werden. Die Vocale werden zwar auch im Munde gebildet, die Höhe aber oder Tiefe des Tones an und für sich betrachtet, wird nur in der Stimmritze erzeugt. Für die Mundlaute ist natürlich mehr das äußere Ohr ein genauer Prüfstein. Man athme ferner eine möglichst große Masse Luft ein, verschließe Ohren, Nase und Mund, stoße aus den Lungen die Luft in die Höhe, und man wird, da die Luft keinen Ausgang findet, den Druck derselben im inneren Ohre wahrnehmen: der unwiderlegliche Beweis, daß die eustachische Röhre einen Verbindungsgang zwischen Stimm- und Gehörorgan bildet; daß sie aber nicht der einzige Verbindungsgang ist, daß auch die Zähne u. Kopfknochen den Schall zum Gehöre fortpflanzen, beweisen viele, den obigen ähnliche Versuche, aus welchen klar hervorgeht, daß Stimme u. Gehörorgan durch die eustachische Röhre, die Zähne, Kopfknochen u. durch das äußere Ohr in Verbindung gesetzt sind. — Je feiner die Hörorgane sind, desto leichter vernimmt das Ohr die schwächsten Eindrücke, und es ist bekannt, daß selbst Thiere oft ein weit feineres Gehör haben als Menschen. Daraus folgt nun, daß das eigentlich musikalische Gehör nicht blos in der Organisation des Hörorgans, sondern auch in der ganzen geistigen Organisation des Menschen gesucht werden muß. Die musikalische Anlage wird zwar zuvörderst vermittelst der Gehöreindrücke geweckt, aber diese können selbst bei der schärfsten Organisation der Hörorgane wirkungslos vorübergehen, wenn nicht Perceptions-Vermögen für Musik vorhanden ist. Die Erfahrung lehrt, daß z. B. unmusikalische Menschen in der weitesten Entfernung ein Geräusch hören, welches von feinen musikalischen Ohren nicht vernommen wird; im Gegentheil ist dasselbe scharfe Gehör nicht im Stande, Tonunterschiede wahrzunehmen, welche jedem musikalisch-gebildeten Ohre ein Gräuel seyn würden; damit soll aber keineswegs gesagt seyn, daß nicht dasselbe scharfe Gehör für musikalische Verhältnisse perceptionsfähig geworden wäre, wenn es in früher Jugend musikalische Eindrücke empfangen hätte. Perceptions-Vermögen für Musik findet sich weit öfter, als man gewöhnlich glaubt, ja man darf geradezu annehmen, daß Musiksinn zur vollständigen geistigen Organisation, und seine Ausbildung zur vollkommnen geistigen Entwickelung eines Menschen gehört. Es ist schon mehrfach von deutschen Pädagogen die Wahrheit ausgesprochen worden, daß die Musikbildung schon lange vor dem eigentli-

chen Musikunterrichte begonnen werden müsse, und zwar durch Gehörbildung. Was die Mutter den Kindern vorsingt oder vorspielt, wird die erste und fruchtbarste Nahrung, wenn jene es versteht, sich zu der Fähigkeit des Kindes herabzulassen. Ein bestimmt ausgeprägter wiederkehrender Rhythmus bei einer einfachen und wohllautenden Melodie regt das Kind, sobald es nur der Sprache mächtig wird, zum Nachsingen an; und jene Kreise, wo die Kinder aus freier Lust mit der Mutter singen und zum Gesange tanzen, sind die frohesten und ergiebigsten Musikgesellschaften für lange Zeit — oft für immer. Es ist nicht genug zu empfehlen, daß die Kinder so früh und so fleißig wie möglich, aber stets ohne Zwang und ohne ihnen Absicht zu verrathen, zur Musik angereizt und angeführt werden. Helle, schöne, besonders hohe Töne, in fühlbarem Abstande mit tiefen und dumpfen, verfehlen nicht, oft die sichtbarsten Eindrücke von Lust und Freude, von Furcht und Schreck selbst in den ersten Jahren der Kindheit hervorzubringen. In vorgerückteren Jahren hat eine bis dahin ungehörte Musikart, z. B. das Spiel der vollen Orgel, besonders in leerer Kirche, eine oft wunderähnliche, auf das ganze Leben einfließende Wirkung. „Man sollte," sagt Marx sehr richtig, „in jeder Hinsicht solche fruchtbare Momente mehr aufsuchen und befördern, statt sie zu verschleudern, wie durch zu frühes und unvorbereitetes Einführen in die Kirche u. dergl. nur zu häufig geschieht. Selbst das Versagen des Zutritts fruchtet an sich: es erzeugt Ehrfurcht und den Wunsch nach der Zeit, wo man des Zutritts würdig befunden wird. Verderblich ist es dagegen, Kinder in Musik-Gesellschaften und überhaupt zu der Aufführung von Musik zu lassen, die ihnen nach ihrem Alter unverständlich seyn muß. Unverständlich ist aber dem Kinde jedes Musikstück, welches weniger durch sangbare Melodie und rhythmisch lebendige Bewegung, als durch harmonische Mehrstimmigkeit und contrapunktische Verwebungen wirkt. Das Kind muß daher zum Elementar-Unterrichte erst für sangbare Melodie empfänglich gemacht seyn, es muß schon einen gewissen Grad der Bildung erlangt haben, ehe es contrapunktische Zusammenklänge percipiren kann. Aller Musikunterricht sollte mit Gesang-Unterricht beginnen, und zwar ohne Noten, damit der Gehörsinn geweckt und für Rhythmik und Melodie empfänglich gemacht wird." S. Gesangsmethode. Nauenburg.

Gehot, John, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Violinist am großen Concert zu London, blühte besonders in den letzten 80er Jahren, in welcher Zeit er auch als Componist für sein Instrument und musikalischer Schriftsteller einen Namen hatte; wenigstens waren seine Violinquartette und Terzette, vor Allem aber seine Duo's für Violine und Violoncell, in jener Zeit sehr beliebt. Es kamen gegen 30 solcher Werke von ihm heraus. Eine theoretische Schrift: „Treatise on the theory and practice of music," worin er besonders über die Natur der Töne handelt, erschien 1784 zu London; eine andere: „Art of Bowing Violin," ebend. 1785. Letztere ist in Deutschland nicht bekannt geworden, und auch erstere kennen wir nur durch Nachrichten von Anderen.

Gehra, Johann Heinrich, Gräflich Reussischer Cammermusikus und Organist an der Hauptkirche zu Gera, geboren zu Langenwiese bei Ilmenau um 1715 und gest. am 20. September 1785, gehörte zu den geschicktesten Orgelspielern und gründlichsten Kirchen-Componisten seiner Zeit; doch ist von allen seinen Werken, die besonders in Kirchen-Cantaten bestanden, keins im Drucke erschienen. Sein Sohn — Johann Gottlieb Gehra, war einer der fertigsten und angesehensten Harfen- und Clavier-Virtuosen des vorigen Jahrhunderts. Derselbe wurde geboren zu Gera um 1745 und

von seinem Vater gebildet. 1770 machte er eine Kunstreise durch Deutschland und Frankreich. In Lyon, wo er 1772 ankam, gründete er das Jahr darauf eine Musikalienhandlung und Notenstecherei, und verwandte die Zeit, welche ihm die damit verbundenen Geschäfte übrig ließen, zum Concert- und Unterricht-Geben. Er starb aber schon gegen das Jahr 1778. Daß von seinen Werken, welche in einzelnen kleinen Clavier- und Harfen-Sachen, auch in einigen Flöten-Concerten bestanden, etwas gedruckt worden ist, läßt sich zwar vermuthen, da er eine eigene Notendruckerei besaß, aber nicht mit Gewißheit bestimmen. In Deutschland ist wenigstens kein gedrucktes Werk von ihm bekannt geworden. 11.

Gehring, Johann Michael, wurde geboren zu Dürrfeld im Würzburgischen am 14. August 1755, und 1763 von seinem Vater in das Kloster Ebrach geschickt, um dort sich für den geistlichen Stand vorzubereiten. Singen und Violinspielen aber war ihm eine liebere Beschäftigung, als das Studium alter Sprachen, und er brachte es deshalb auch zu keiner geringen Fertigkeit darin. Später, als er zu Würzburg studirte, lernte ihn der Abt Vogler kennen, der nicht wenig zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung beitrug, und eine solche Liebe zur Kunst in ihm erweckte, daß er das Studium der Theologie ganz darüber vernachlässigte. Dies ward Grund, warum er nach einem zweijährigen Aufenthalte zu Würzburg wieder zu seinem Vater, der Jägermeister war, zurückkehrte, und sich entschloß, ebenfalls die Jägerei zu erlernen. Hiezu, glaubte er, sey das Hornblasen durchaus nothwendig, und er übte sich daher darin mit größtem Fleiße. Nach dem Tode seines Vaters kam er als Jäger in die Dienste des Baron von Bender zu Dresden, der ihm von Hummel noch weiteren Unterricht in der Musik ertheilen ließ, u. ihn nachgehens auch, während des Baierischen Successionskrieges mit nach Wien nahm, wo seine schon erlangte Virtuosität auf dem Horne so bald bekannt wurde, daß er schon einige Monate nach seiner Ankunft Zutritt in den ersten Häusern erhielt, um an den daselbst veranstalteten Concerten Theil zu nehmen. Namentlich ward der Erzherzog Maximilian, bei dem er einstmals mehrere Hornconcerte prima vista blies, sehr aufmerksam auf ihn, und verschaffte ihm die Stelle eines ersten Hornisten in dem Orchester der italienischen Oper. 1781 errichtete der Fürst Graschalkowitsch eine Capelle, und nahm ihn als Mitglied derselben auf. Von 1785 bis 1787 machte er in Gesellschaft von Tyrey eine Kunstreise durch Deutschland und die Schweiz, auf welcher seine große Kunstfertigkeit auf dem Horne überall die größte Bewunderung erregte. Nach seiner Rückkunft ernannte ihn sein Herr zu seinem Cammermusikus und wegen seiner herrlichen Tenorstimme auch bald darauf zu seinem ersten Cammersänger. Er starb in Wien zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, den Ruf eines der größten und kunstfertigsten Hornisten hinterlassend.

Gehring, Johann Wilhelm, seit Gebel's Tode, also seit 1753, Fürstlich Schwarzburgischer Capellmeister zu Rudolstadt, gest. daselbst 1787, war in seiner Blüthezeit ein ausgezeichneter Fagott-Virtuose. Auch soll er Mehreres für sein Instrument geschrieben haben, was aber Manuscript geblieben ist.

Gehring, Ludwig, Sohn des vorhergehenden, wurde geboren zu Rudolstadt um 1762, und gehörte seiner Zeit zu den berühmtesten Flötenspielern. Er kam im Jahre 1780 nach Wien, erhielt eine ehrenvolle Anstellung im Hoforchester, und wurde ein Liebling des Kaisers Joseph II., welcher ihm nicht nur Urlaub zu größeren Kunstreisen in Deutschland, Frankreich und Italien ertheilte, sondern auch mit angeborner Munifizenz

die Kosten davon aus der eigenen Cammercasse bestritt. Bei vorgerücktem Alter ward G. auf den Pensions-Etat gesetzt, und starb Anfangs des 2ten Decenniums des laufenden Jahrhunderts. Von seinen Arbeiten ist wenig oder nichts bekannt geworden; denn damals war es weder Mode, noch apodictische Nothwendigkeit, daß Virtuosen vorzugsweise nur mit Compositionen des Meisters ipse fecit prunkten. 81.

Gehse-Walker, Sängerin am großen Stadt-Theater zu Hamburg, wurde geboren zu Berlin 1806 und trat zuerst auch auf der Königstädter Bühne daselbst auf. Später sang sie längere Zeit auf dem Theater zu Leipzig, und von hier kam sie, nach einigen, nicht ganz ohne Erfolg gemachten, kleineren Kunstreisen durch Deutschland, nach Hamburg. Sie besitzt eine schöne, volle, starke Stimme, mittelst der sie eine unserer ersten deutschen Sängerinnen hätte werden können, wenn es ihr gelungen wäre, sich auch eine edlere und zartere Auffassung ihrer Rollen anzueignen. Hieran aber scheiterte ihr Bestreben; aus welchem Grunde oder mit der Schuld weß? wollen wir nicht untersuchen. Die Thatsache bleibt, daß bis jetzt immer etwas unkünstlerisch Derbes in ihrem Gesange, ihrem Spiele und in ihrer ganzen Aeußerlichkeit liegt, welches niemals ihr ein edel vollendetes Ganze der Darstellung gestattet. Indeß haben einzelne schöne Momente ihres Vortrags, die die gefällige Natur ihr ohne sonderliches Zuthun der Kunst gelingen hilft, ihr einen Namen in der dramatischen Gesangskunst verschafft, und diesen wird sie denn auch in solch' enger Gränze noch einige Zeit zu bewahren wissen, doch niemals über die besondere Einzelnheit hinaus.

Geige ist der Geschlechtsname mehrerer Instrumente von verschiedener Art und Größe, welche mit Darmsaiten bezogen und mit einem aus Holz verfertigten, mit weißen oder schwarzen Pferdehaaren bespannten Bogen (s. d.), dessen Haare mit Colophonium (s. d.) wirksam gemacht werden, durch Streichen der Saiten zum Klingen gebracht werden. Der fremde Geschlechtsname ist Viola. Die verschiedene Beschaffenheit derselben wird durch Vergrößerungs- und Verkleinerungssylben und durch Zusatzwörter angegeben, z. B. Viola di Gamba (Kniegeige s. d.), Viola d'amore oder Viole d'amour etc. (s. Viola). Die Geigeninstrumente sind sehr alt; man findet dergleichen schon bei den alten Indiern (s. Indische Musik). Viele sind nicht mehr gebräuchlich. Ihre Geschichte sehe man unter Viola oder Violine. Hier muß nur noch bemerkt werden, daß von den Geigeninstrumenten die Geigenwerke zu trennen sind, die durch einen ganz andern Bau sich von jenen unterscheiden, mit den Geigeninstrumenten aber darin übereinkommen, daß sie wie diese Darmsaiten haben, welche durch Anstreichen eines mit Colophonium bestrichenen Körpers klangbar gemacht werden. Die jetzt noch gewöhnlichen Geigeninstrumente bilden bekanntlich das Streichquartett; es sind die Violine oder Discantgeige; Viola di braccio oder Armgeige, d. i. Altgeige oder Bratsche; das Violoncello, die kleine Baßgeige; Violone, der große Baß, oder Contraviolon, Contrabaß, welcher zur Verstärkung in Orchestertonstücken oder doch in mehr als 4stimmigen gebraucht wird. — Der Ton aller dieser Instrumente hat eine eigene ausgezeichnete Schönheit und große Mannigfaltigkeit durch verschiedenen Bogenstrich (s. d.) und verschiedenes Aufsetzen der Finger auf die Saiten, deren Verkürzung die Tonhöhe natürlich verändert. Die Eigenheiten eines jeden siehe unter ihren besondern Namen. In ihren Bestandtheilen und in der Bauart sind sie sich sämmtlich gleich, so daß wenn z. B. vom Bau der Violine genau gehandelt worden ist, die übrigen kurz angegeben werden können. Der Körper der Geigeninstrumente besteht aus einer in der Mitte ausgeschweiften Reso-

nanzdecke, die als der obere Theil auch das Dach und sogar der Resonanzboden heißt, weil auf seine Beschaffenheit das Meiste für die Güte des Tones ankommt; dann aus dem eigentlichen Boden als dem untern Theile, der gleichfalls wie jener gewölbt und mit der Decke von gleicher Größe ist. Der Untertheil wird von Ahornholz verfertigt und der Resonanzboden von völlig ausgetrocknetem Fichtenholze. Diese beiden Haupttheile des Körpers werden vermittelst der Zarge (s. d.) verbunden. Es sind dies die ausgeschweiften Seitenholzspähne, von Ahorn verfertigt. In der Nähe der des Spieles wegen nothwendigen Ausschweife dieser Theile befinden sich in der Decke einander gegenüber die F-Löcher (s. d.), schmale Ausschnitte in der Decke, welche die Luft im Innern des Körpers mit der äußern in Verbindung setzen und zum Ansetzen und Richten der Stimme oder des Stimmstockes nothwendig sind. Die Stimme ist ein der Höhe nach genau abgemessenes, aus Resonanzholz verfertigtes Hölzchen, auf dessen Beschaffenheit und Stellung viel ankommt, wenn auch nicht so viel, als auf Wölbung und Dicke der Decke, des allervorzüglichsten Theiles, zu welchem aber freilich ein gutes Verhältniß der übrigen Theile nothwendig gehört, wenn das Instrument gut seyn soll. Dieses Hölzchen (die Stimme) verbindet die Decke und den Boden, setzt die Schwingungen fort und giebt dem Tone die eigentliche Kraft und Lebendigkeit, weshalb es auch die Franzosen l'ame, d. i. die Seele, nennen. Diese Stimme wird bei regelmäßig gebauten Instrumenten ½ Zoll hinter dem rechten Fuße des Steges in der Gegend der schwächsten Saite eingesetzt. Um dem entgegengesetzten Theile der Decke, worauf die starken Saiten drücken, einen Gegendruck zu geben, wird auf der inneren Seite der Decke ein schmales Stückchen Holz fast der ganzen Länge nach aufgeleimt, das in der Mitte, wo der andere Fuß des Steges steht, am stärksten ist und rechts und links sich allmählig verringert und in's Ebene ausläuft. Man arbeitet auch diese nach und nach auf beiden Seiten verlaufende Erhöhung gleich in die Decke selbst, daß man also nichts aufzuleimen nöthig hat. — Nach oben wird zwischen Decke und Boden der Hals eingesetzt, ein nach unten zu halbovales Holz, auf dem nach oben das Griffbrett aufgeleimt ist. Dieser Hals reicht bis in die Gegend des Steges herab. Ueber das Griffbrett laufen die Saiten. Am Ende des Griffbrettes nach oben ist ein Stückchen Holz angebracht mit Rinnen oder Einschnitten, in welchen die Saiten laufen, damit sie nicht auf dem Griffbrette aufliegen und frei schwingen können. Der obere Theil, der Kopf, der am Ende des Griffbrettes anfängt, ist etwas rückwärts gebogen, in der Mitte wie ein Kästchen ausgestochen, an den Seitenwänden durchlöchert, in welchen runden Löchern die Stimmwirbel sich befinden, an denen vermittelst eines kleinen Loches die Saiten befestigt und aufgespannt werden. Dieser hohle Theil des Kopfes heißt der Lauf, der Wandel und der Wirbelkasten. Am entgegengesetzten Theile des Instrumentes ist ein gewölbtes Brettchen mit Löchern angebracht, in welche die Saiten unten vermittelst eines Knotens befestigt werden. Das Brettchen heißt der Saitenhalter oder Saitenfessel, zuweilen auch wohl der Sattel, was jedoch zweideutig ist. Der Sattel ist das kleine Querholz oben am Griffbrette. In der Mitte des Körpers auf der Decke steht der Steg, ein Brettchen mit 2 Füßen, ungefähr 1½ Zoll hoch, worauf die Saiten am höchsten liegen. Auf diesen Steg kommt gleichfalls viel an. Die Schwere desselben muß sorgfältig abgewogen werden, weil dieß auf die Schwingungen der Saiten bedeutenden Einfluß hat. Man soll sechsfach verschieden schwere Stege auf der Goldwage abwiegen und

einen nach dem andern für jedes Instrument versuchen. Denn zu schwere Stege geben einen dumpfen und schwer ansprechenden Ton, dagegen zu leichte einen scharfen und spitzen. Im Allgemeinen ist von Geigen mit zu dünner Decke nichts zu hoffen; sie werden immer schlechter. Man soll daher auch mit dem Ausschaben nicht zu schnell seyn. Auch darf am Rande der Decke u. des Bodens die Einlegung eines schmalen Streifes von schwarzem oder anderem Holze nicht fehlen. Ohne diese Einlage, etwa nur mit einem Striche von schwarzer Farbe, heißen sie Schachtelgeigen. Die Instrumente werden zuvor gebeizt, ehe der Lack aufgestrichen wird. Bernsteinlack ist der beste, weil er den Einflüssen der Luft am meisten widersteht, Feuchtigkeit aber die Elasticität hindert. Ein sehr nützliches Buch über diesen Gegenstand ist folgendes, das vorzüglich Musikern und Liebhabern zu empfehlen ist: Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von Jac. Aug. Otto, Hofinstrumentenmacher in Jena. 1828 (97 S. in 8.). Das Uebrige, namentlich auch die Geschichte dieser Instrumente, s. unter Viola und Violine, ihre practische und ästhetische Bedeutung rc. auch unter Quartett, und über ihren akustischen Bau, insbesondere die Art. Akustik, Instrumentenbau und Streichinstrumente.

Geigenclavicymbel, richtiger Geigen-Clavicymbel geschrieben, dasselbe was Bogenclavier (s. dies.).

Geigenclavier, dasselbe was Bogenclavier (s. dies.).

Geigenharz, nennen Einige, aber nicht wohl passend, das Colophonium (s. dies.).

Geigeninstrument, s. Geige u. Streichinstrument.

Geigenprincipal, s. Principal.

Geigenregal oder Jungfernregal, s. Regal.

Geigenwerk, wohl zu unterscheiden von Geigeninstrumente, s. Bogenclavier.

Geißler, Carl, Cantor in Zschopau, schrieb bis jetzt gegen 24 größere und kleinere Sachen für Pianoforte und Orgel. Die bedeutendsten darunter sind unstreitig die Orgel-Compositionen, von denen wir hier als besonders schätzenswerth hervorheben: 20 Choralvorspiele in leichten und gefälligen Adagio's, 24 dergleichen in 3- und 4stimmigen Adagio's, und 3 Fantasien mit Fugen zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Letztere bestehen in nicht zu kurzen, regelmäßigen Einleitungssätzen zu einer kurzen, leicht durchgearbeiteten Fuge, so daß sie namentlich für Anfänger im Orgelspiele sehr brauchbar und nützlich sind. Dann kennen wir auch noch mehrere 4stimmige Trauergesänge zum Gebrauche bei Beerdigungen, und 4 Männerstimmige Soldatenlieder von ihm, die Empfehlung verdienen. Alles Uebrige seiner Arbeit gehört ausschließlich der Unterhaltung an.

Geist — Geistreich. Im Alterthume, und selbst unter seinen Philosophen, war die Meinung weit verbreitet, daß die Luft das eigentliche Princip des Lebens in der Natur sey. Das Ein- und Ausathmen derselben von Seiten der thierischen Körper hatte wohl den ersten Anlaß dazu gegeben. Daher bezog man denn aber auch auf jenes Princip die Wörter Geist, spiritus, πνευμα, hebr. ruach, die im Grunde nichts anders bedeuten als Hauch, und wähnte, die Nähe eines Geistes kündige sich nur durch einen sanften Hauch an (inspirare — anhauchen, begeistern). Man nahm das Wort Geist (Hauch) schlechtweg für Leben, lebendiges

Wesen. Durch fortgesetzte Abstraction steigerte sich nun der Begriff von Geist immer mehr. Man setzte dem Geiste den Körper entgegen, als durch jenen belebt; abstrahirte ferner ganz vom Körper und dachte unter einem Geiste ein intelligentes Wesen überhaupt, das man dann, mit einem Körper verbunden, Seele (gegenüber von Leib) ꝛc. nannte; und hieraus entwickelten sich dann endlich wieder noch andere Bedeutungen und Gegensätze. So der Gegensatz zwischen Geist und Buchstabe, wo jener den innern Gehalt in Ansehung der dem äußern Ausdrucke zum Grunde liegenden Gedanken und Absichten, dieser den blos grammatischen Wortsinn einer Rede oder dergleichen bezeichnet. In diesem Sinne gebraucht man denn auch das Wort Geist in der Musik. Es bezeichnet in ihr die Ideen, Gedanken und Gefühle, die einem Tonstücke zum Grunde liegen, durch dasselbe zur sinnlichen Wahrnehmung, Anschauung gebracht, sinnlich dargestellt wersoll, — das Ziel ihrer Muse, dasjenige, wornach sie als schöne Kunst strebt, was sie als solche, ihrer ganzen Wesenheit nach, in sich begreift, seyn soll, ist und wirkt. S. daher auch das Weitere darüber in d. Art. Kunst und Musik. — Redet man von einer geistreichen (auch geistvollen) oder geistarmen (auch geistlosen) Musik, so dehnt man den Begriff von Geist der Musik gewöhnlich noch weiter aus, bezieht ihn zugleich mit auf den höheren oder minderen Grad der Lebendigkeit und Kraft, womit die einem Tonstücke zum Grunde liegenden Ideen, Gedanken und Empfindungen zu Darstellungen kommen, und nicht blos in dem Ganzen, als vielmehr auch in den einzelnen Theilen desselben. In einem geistreichen Tonstücke sind die einzelnen Theile desselben in einem gewissen, dem Inhalte des Ganzen jedoch nicht widersprechenden, Grade von Lebhaftigkeit verfaßt, so daß das Ganze unser Empfindungsvermögen in ein kräftiges, viel umfassendes Spiel versetzt und in demselben gleichsam alle an den äußersten Gränzen der darzustellenden Empfindung liegenden Modificationen auf einen Hauptpunkt concentrirt erscheinen. Reichthum an treffenden, anziehenden Gedanken, sowohl in Beziehung auf das Innere als das Aeußere eines Tonstücks, Fülle derselben, und Leichtigkeit in ihrer Verbindung sind die Haupterfordernisse, wenn die Werke eines Tonkünstlers Anspruch auf den Character des Geistreichen machen sollen, und dadurch allein auch erheben sie sich zu wahren Tondichtungen. Der Gegensatz, die Zeichen der Geistlosigkeit ergeben sich hieraus von selbst. Dr. Sch.

Geistlich — Geistliche Musik, Geistliches Lied, s. Kirchenmusik, Kirchengesang und Lied.

Gekröpfte Pfeife, s. Hölzerne Pfeife und Orgelpfeife.

Gekünstelt, s. Kunst — Künstelei.

Gelard, heißt Chelard (s. dies.), was wir zur Berichtigung so mancher Irrthümer hier bemerken.

Gelehrt — Gelehrte Musik, s. Musik (schulgerechte Musik).

Gelenk, s. Tactglied.

Gelinde-Gedact, s. Gedact.

Gelinek, Joseph Abbé, geboren den 3ten December 1758 zu Selcz in Böhmen; wurde von seinem Vater, dortigen Schullehrer, auf dem Clavier, im Gesang und Generalbaß unterrichtet, versah während seiner Studienjahre einen Organistendienst, trat 1786 als Theologe in das Prager-General-Seminarium, und bildete sich unter Segerts Leitung weiter aus; erhielt im Hause der Gräfin Wratislaw nach absolvirtem Curse den Titulum mensae, ward zum Priester ausgeweiht, bei dem Fürsten Kinsky als Hauskaplan

und Musikmeister aufgenommen, und kam später in gleicher Eigenschaft zu dem Fürsten Poniatowsky, mit welchem er auch Italien bereiste. In der Folgezeit fixirte er sich in Wien; schwang sich bald zu dem damals beliebtesten Variationen-Componisten empor, ertheilte, selbst ein sehr brillanter Clavierspieler, Unterricht in den ansehnlichsten Familien, und sammelte, da er sich die Stunde mit einem Ducaten honoriren ließ, ein schönes Sümmchen goldener Sparpfennige; ja, er konnte sich sogar rühmen, Oesterreichs Monarchin, Maria Ludovica, Kaiser Franz I. dritte Gemahlin, unter seine Schülerinnen zählen zu dürfen. Indessen fing allmählig bei vorgerücktem Alter sein Glücksstern an, immer matter zu schimmern; denn neue, heller strahlende Planeten waren seither am musikalischen Horizonte aufgegangen; so zog er sich denn zurück vom Schauplatze, und endigte, wie er begonnen, als Hauskaplan des Fürsten Esterhazy, um wenigstens auch nach seinem Tode, der am 13ten April 1825 erfolgte, dürftige Verwandte, ungeachtet er durch Diebstahl einen großen Theil seines erworbenen Vermögens eingebüßt hatte, immer noch mit dem bedeutenden Erbe von 42000 Silber-Gulden zu erfreuen, welches opus posthumum ganz unbestritten sein allergelungenstes, preiswürdigstes Meisterwerk war, denn die Gesammtzahl seiner durch den Druck verbreiteten Compositionen, die sich auf 145 Nummern, spezifisch nämlich auf 108 Parthien Variationen, 11 Sonaten, Rondo's, Trio's und Boleros, 3 Gesang Piecen, 10 Suiten von Tänzen, Märschen, rc. und 13 verschiedene Arrangements beläuft, entbehrt allen eigentlichen, tiefen Kunstwerth, und kann, für unsere Zeit wenigstens, bei vorsichtiger und geschickter Auswahl nur noch einige Werke zu zweckmäßiger Fingerübung abgeben.

— d.

Gelinek, Herrmann Anton, genannt **Cervetti**, geb. am 8. August 1709 zu Horzeniowes in Böhmen, war Organist und Violinist im Stifte Seelau, des Prämonstratenser-Ordens in Böhmen, wo er sich viele Jahre aufhielt, und mehrere Lehrerstellen bekleidete. Später, gegen 1760, gab er diese Stellen auf, und machte eine Kunstreise durch Italien und Frankreich, wo unter Anderem auch am Hofe zu Paris seine Talente so sehr bewundert wurden, daß der König ihm eine mit Brillanten besetzte goldene Tabatiere schenkte. Von Paris reiste er wieder nach Neapel und dann nach Prag zurück, wo er sich so lange bei dem damaligen Groß-Prior des Maltheser-Ordens aufhielt, bis er von seinem Prälaten wieder in's Stift berufen wurde. Hier blieb er bis 1779, unternahm dann eine zweite Reise nach Italien, starb auf derselben aber schon am 5. December d. J. zu Mailand. Von seinen Compositionen, welche hauptsächlich in Solo- und anderen Sätzen für Violine, aber auch in einigen Orgel- und größeren Kirchensachen bestehen, sind wenige oder gar keine gedruckt worden. Die Manuscripte werden noch jetzt in dem Stifte zu Seelau aufbewahrt. Sein Bruder — **Johann G.**, war Organist an St. Wenzel auf der Kleinseite und an der Barnabiten-Kirche zu Prag, wo er auch ein Jahr nach seines Bruders Tode starb. Neben seinem meisterhaften Orgelspiele rühmt man auch seine Virtuosität auf der Laute, durch welche er sich zu einem der merkwürdigsten Künstler Böhmens erhob.

Gelly, Wiener Guitarr-Virtuos, in seiner Blüthezeit (vor ungefähr 20 Jahren) sehr berühmt, vermuthlich ein Italiener von Geburt und jetzt nicht mehr am Leben, schrieb besonders viele Duo's für Guitarre und Violine, als Variationen, Amusements, Potpourri's rc., die den Liebhabern immer noch viel Uebung und Unterhaltung verschaffen (op. 18 darunter ist auch für Pianoforte und Violine arrangirt); dann mehrere Solo's für

Guitarre: Variationen und Divertissements; auch Terzetten (Serenaden) für Guitarre, Flöte und Violine; eine „Guitarrschule nebst allen möglichen Cadenzen, Accorden und Arpeggien durch alle Tonarten (deutsch und italienisch)", und endlich auch mehrere Variationen für Violine allein, unter welchen die in E=Dur (über „Ein freies Leben führen wir") am bekanntesten geworden sind.

Geltung der Töne (Noten) und Pausen. Der Begriff der Geltung setzt den des Tacts voraus. Aus diesem (s. d. Art Tact) wird offenbar, daß das Tactwesen sich auf zweierlei Art bildet; einmal, indem es gleiche Zeittheile (an Tönen oder Pausen verwirklicht) zu größeren Ganzen (Tacten u. s. w.) verbindet, also aus Einzelheiten zu einem Ganzen gelangt; dann, indem es irgend ein Ganzes in gleichmäßige Theile zerfällt, also den umgekehrten Weg nimmt. Durch die letztere Operation entstehen mithin Töne (oder Pausen) von verschiedener Dauer, und diese Dauer ist es, die mit dem Namen Geltung ausgesprochen und durch die verschiedene Gestalt der Note oder Pause angezeigt wird. — Unsere Geltungstafel beginnt mit einem ganzen Tone (ganzen Tacttone, g. Tactnote) und zerlegt zuerst durch fortgehende Theilung in Hälften:

eine ganze Tactnote (𝅝, hohler Kopf) in zwei Halbe,

eine halbe Tactnote (𝅗𝅥, hohler Kopf mit Hals) in zwei Viertel,

ein Viertel (♩, voller Kopf mit Hals) in zwei Achtel,

ein Achtel (♪, mit einer Fahne) in zwei Sechszehntel,

ein Sechszehntel (𝅘𝅥𝅯, mit zwei Fahnen) in zwei Zweiunddreißigstel,

ein Zweiunddreißigstel (𝅘𝅥𝅰) in zwei Vierundsechszigstel.

ein Vierundsechszigstel (𝅘𝅥𝅱) in zwei Hundertachtundzwanzigstel (𝅘𝅥𝅲).

Zu noch größerer Geltung gebraucht man auch noch eine viereckige (𝅜) Zweitactnote, (auch so ||𝅝|| gebildet), die also zwei ganze Tactnoten gilt, oder enthält. — Hiernach würde nun eine neue Reihe von Geltungen durch Zergliederung mittelst der Drei, in Drittelnoten, ferner Zergliederungen mittelst der Fünf, Sieben u. s. w. zu erwarten seyn. Sie existiren auch; in der Regel aber nur für einzelne Tongruppen. Daher werden sie nicht durch besondere Namenreihen (Drittel, Neuntel u. s. w.) und Zeichen unterschieden, sondern man bedient sich der Namen und Geltungszeichen der obigen Theilung und legt nur den Noten einen andern Werth bei; man setzt fest, daß die halbe Note nicht zwei, sondern drei Viertel enthalten solle, das Viertel nicht zwei, sondern drei Achtel. Oder umgekehrt: man stellt einen Inbegriff von drei Noten, z. B. Achteln, unter eine Note, die eigentlich nur zwei derselben gilt, und nennt die drei Noten Triole, desgleichen fünf Noten, die statt vier stehen, Quintole und so fort. Hierüber und über die Bezeichnung s. d. betr. Art. Folglich wird ein Achtel in einer Triole ein Drittel eines Viertels gelten, ein Sechszehntel in einer Quintole ein Fünftel eines Viertels u. s. w. Man sieht sehr leicht, daß diese Benennungen insgesammt uneigentlich zu verstehen, ja nur dem entlehnten Zeichen angemessen, der Sache nach aber falsch

sind; und mehr als einmal haben Nichtmusiker hierin eine Berichtigung vorschlagen wollen. Erwägt man aber das Verhältniß, in dem alle jene Gruppen von Drittel-, Fünftelnoten u. s. w. als bloße Ausnahmsgestalten zu der ursprünglichen und bei weitem vorherrschenden Zweitheilung stehen, so überzeugt man sich, daß die uneigentliche Anwendung der Hauptnamen und Zeichen bei Weitem den Vorzug hat vor einer lästigen und verwirrenden Einführung besonderer Benennungen und Zeichen. Auch dem Schüler ist dies und das ganze Geltungswesen leicht klar zu machen. — Die Geltungsnamen und Notengestalten haben im Laufe früherer Zeiten sich mehrmals geändert. Vor dem 14ten Jahrhunderte z. B. hatte man diese Notengestalten und Geltungsnamen:

duplex longa oder maxima; sie enthielt das Zwiefache einer

longa, — diese enthielt das Zwiefache der

brevis, welche das Zwiefache der

semibrevis enthielt.

Im 14ten Jahrhundert begann man statt dieser Gestalten hohle Köpfe einzuführen und setzte nun nach und nach

die minima, ein Halb der semibrevis,

die semiminima, ein Halb der minima,

die fusa oder auch unca u. s. w.

zu. Daß aus der semibrevis unsere Tactnote, aus den viereckigen Köpfen unsere runden geworden sind, erräth man von selbst. Vergl. über das Weitere auch den Art. Note.

Geltungsstriche, von Einigen auch Geltungsrippen genannt, heißen die in Eins zusammengezogenen Fahnen mehrerer Achtel, Sechszehntheile u. s. w.

Mehr in d. Artikel Notenschrift. Bei Tonwiederholungen treten auch folgende Abkürzungen ein:

3 statt　　statt　　statt　　statt

Im letzten Falle sehen wir Fahnen (die daraus entstandene Geltungsrippe) an Noten ohne Hals; eine besonders aus Frankreich herüber gekommene Schreibart (s. Abbreviatur).

ABM.

Gemälde, s. Tonmalerei.

Gemein. In der Kunst wie im Leben u. der Wissenschaft steht das Gemeine zunächst dem Ausgezeichneten, Interessanten, Edlen, Höheren entgegen, denn es wirkt stets nur auf Befriedigung der Sinnlichkeit, der Naturbedürfnisse, und hat also keinen ästhetischen Werth. Demnach scheidet es denn auch gänzlich aus dem Gebiete einer schönen Kunst, oder bezeichnet den Mißbrauch ihrer Mittel, die hier nur zur Gestaltung des Edlen, eigentlich Schönen (s. d.) gebraucht werden sollen. In solcher Bedeutung be-

zieht sich das Gemeine in der Tonkunst sowohl auf den Stoff, den inneren Gegenstand, als die Form, die äußeren Mittel der Darstellung. Der Stoff, die Ideen, Gedanken und Empfindungen, die einem Tonstücke zum Grunde liegen, sind gemein, zunächst wenn sie den Gesetzen der Sittlichkeit, die durchaus nicht von der Schönheit getrennt gedacht werden kann, widersprechen; die Form, die äußeren Darstellungsmittel, ihre Anwendung und Verbindungen sind gemein, zunächst wenn sie den Stoff, der hier nun aber auch der edelste seyn kann, in einer häßlichen, schlechten, unsittlichen Gestalt zur Anschauung bringen. Dann sind überhaupt alle unästhetischen, den Anforderungen und Gesetzen der eigentlichen Kunst (s. d.) nicht ansprechende oder diesen nicht angehörigen Stoffe und Formen gemein. Dahin gehören z. B. in der Musik ziemlich alle äußeren, objectiven Gegenstände, die nur der unkünstlerischen Tonmalerei allenfalls einen Vorwurf abgeben (Vorgänge im gewöhnlichen Leben und der Natur: Schlittenfahrten, Gewitter, Schlachten ꝛc.), und dann die Formen und Gestaltungen der Tonmalerei (s. d.) selbst. Auch die geistleere oder geistarme Musik (s. Geist — geistreich) pflegt man bisweilen wohl eine gemeine zu nennen. Dies führt auf einen dritten Begriff des Wortes gemein, das Vulgäre, od. besser Populäre. In dieser Bedeutung ist denn ein gemeiner Stoff ein solcher, der ein ganz gewöhnlicher, ein solcher ist, zu dessen Auffindung nicht viel Geist oder Anstrengung gehört; und eine gemeine Form eine alltägliche, gewöhnliche, flache, die den Stoff nicht veredelt. Solches Gemeine kann denn auch in der Musik, wie in jeder schönen Kunst, zum Vorschein kommen, ohne auch nur im Mindesten den Darsteller (Componisten, Virtuosen) oder den dargestellten Gegenstand zu entehren. Besteht doch manche Art des Komischen, sowohl was seine Natur für sich als seine Darstellung in der Kunst betrifft, in nichts Anderem als in dem Alltäglichen, in dieser letzten Art des Gemeinen oder der Gemeinheit? S. Komisch. Und hier steht das Gemeine auch nur dem Edeln, noch nicht aber dem Sittlichen oder Anständigen entgegen, das zugleich den Begriff des Niedrigen, Unanständigen überträgt, bis zu welchem selbst das sogenannt Niedrig-Komische niemals ausarten darf. — Das Gemeine in der Wissenschaft heißt öfters auch das intellectuale, und das Gemeine im Leben das moralische; doch gehört das nicht hieher, wo wir blos das ästhetische Gemeine, und dies ins Besondere nur in der musikalischen Kunst betrachten, in welcher denn endlich auch das Unmoderne, Das was der herrschenden Mode nicht entspricht, das Veraltete, der Zeit Verfallene, zuweilen gemein genannt wird. Darüber mehr in dem Artikel Modern. — Als Beiwort von musikalischen Gegenständen, als Tactarten, Orgelstimmen ꝛc., wird gemein immer in dem Sinne von gewöhnlich gebraucht, z. B. gemeine Flöte, Trompete ꝛc. — eine sich durch Nichts besonders auszeichnende Flöten- oder Trompetenstimme. Dr. Sch.

Gemeiner Contrapunkt nennen Einige auch den doppelten Contrapunkt (s. dies.), jedoch ohne hinreichenden Grund.

Gemeinheit, s. Gemein.

Geminiani, Francesco, dem Rufe nach einer der strengsten Componisten, gelehrtesten und fleißigsten musikalischen Schriftsteller und zugleich der ausgezeichnetsten Violinspieler seiner Zeit, wurde geboren zu Lucca um 1666. Den ersten Unterricht auf der Violine erhielt er von Carlo Ambrogio Lonati, einem Mailänder, gewöhnlich nur il Gobbo genannt, welcher damals für einen der größten Virtuosen auf diesem Instrumente

galt. Darauf wurde er ein Schüler von Corelli zu Rom, unter dessen Leitung er seine Studien als Violinist beendigte. Burney behauptet auch, daß er damals schon Unterricht im Contrapunkte von Aless. Scarlatti erhalten habe. Dies muß aber entweder viel früher oder später zu Neapel der Fall gewesen seyn, wohin G. gegen Ende des 17ten Jahrhunderts als Orchester-Director berufen wurde, denn um 1700 lebte Scarlatti daselbst schon lange als Königlicher Capellmeister. Das Ungleichartige seines Vortrags, welches oft so weit ging, daß Keiner der Mitspielenden seinem Tempo rubato, seinem oft ganz unerwarteten Beschleunigen und Wiederaufhalten der Bewegung zu folgen im Stande war, und wodurch nicht selten das ganze Orchester in Unordnung gerieth, ward Ursache, daß man ihm die Direction bald abnahm und bei großen Aufführungen höchstens nur die Bratsche anvertraute. Hierdurch oft in mancherlei Unannehmlichkeit verwickelt, verließ er 1714 Italien, und ging nach England, wo er sich durch seine für jene Zeit seltene Kunstfertigkeit binnen Kurzem das größte Ansehen erwarb. Einer seiner hauptsächlichsten Gönner war der Baron Kilmansegge, ein Kammerherr und Liebling König Georgs I., der viel zu seiner Erhebung beitragen konnte und auch beitrug. Demselben dedicirte er denn auch 1716 sein erstes Werk, welches in England gedruckt wurde: XII Sonate a Violino, Violone e Cembalo. Die Erscheinung derselben machte so großes Aufsehen in London, daß man ungewiß wurde, wen man in ihm mehr bewundern sollte, den Virtuosen oder Componisten; auch gaben sie ihm die erste Gelegenheit, sich dem Könige vorzustellen, und unter Händel's Begleitung Einiges von seiner Composition vorzuspielen. So stand er damals in London als der anerkannt gründlichste Künstler nächst Händel, seinen Unterhalt sich durch Concerte und Unterrichtgeben verdienend. Die Liebhaberei aber, die Bildnisse aller berühmten Künstler und überhaupt großer Männer zu besitzen, bei deren Sammlung er ohne alle tiefere Sachkenntniß und mit oft unerklärbarer Geldverschwendung zu Werke ging, äußerte den nachtheiligsten Einfluß auf die fernere Dauer seines erlangten großen Rufs. Er vernachlässigte dadurch nämlich sein Instrument, übte sich weniger, und verwickelte sich nach und nach so sehr in Schulden, daß er, um leben zu können, endlich Dienste bei dem Grafen Essex, seinem Schüler, nahm. Gleichwohl wurde er bald darauf Schulden halber in's Gefängniß gesetzt und nur auf Verwendung seines großen Protectors wieder befreit, durch dessen Empfehlung er denn auch hierauf (1727) als Cousser's Nachfolger die Stelle eines Capellmeisters in Dublin erhielt. Doch konnte er als Katholik nicht allen den Obliegenheiten nachkommen, welche mit diesem Amte verbunden waren, und so ward er genöthigt, auch dieser sehr ehrenvollen und einträglichen Beförderung zu entsagen. Einige Geschichtschreiber meinen, so auch Gerber, daß nur seine Unkunde im Satze der Grund davon gewesen sey, und er die Religion nur zum Vorwande gebraucht habe, um sich als Künstler keine Blößen zu geben. Wohl mochte auch sein großer Hang zum ungebundenen Leben Vieles zu dem Entschlusse beitragen, da nur dieser es war, der ihn 1730 das Anerbieten des Prinzen von Wales von 100 Pf. St. jährlicher Pension für einen geringen, aber bestimmten Dienst ausschlagen ließ. 1732 erschien er wieder als Componist mit einigen Violinconcerten und Arrangements Corellischer Solo's. Das Glück, welches dieselben machten, ließ ihn nun als Componist und Schriftsteller eine Reihe von Jahren sehr thätig seyn, wenn auch nur zum kümmerlichen Verdienste seines Unterhalts. 1748 veranstaltete er auf's Neue als Virtuos im Drurylane-Theater Concerte. Mit der guten Einnahme,

welche er dabei machte, reiste er nach Paris, und veranstaltete hier neue Ausgaben von mehreren seiner früher zu London erschienenen Werke. 1755 kehrte er nach London zurück, immer noch dem Hange zur Sammlung von Malereien auf's Leidenschaftlichste ergeben. Das erste Werk, welches er in London herausgab, war sein „Enchanted Forest“ (der bezauberte Wald), ein Instrumentalstück, welches die Episode im 13. Gesange von Tasso's „Befreitem Jerusalem“ vorstellen sollte, also eine Tonmalerei. Es war dies eine Folge von seiner Bekanntschaft mit dem damals in Frankreich herrschenden Geschmacke, der alle äußerlich characteristische Musik über die ächte Kunst hinaus schätzte. Bei den Engländern machte er jedoch kein Glück damit, und so fing er an, seinen früheren Compositionen eine neue veränderte Gestalt zu geben, und in dieser sie den Liebhabern anzubieten. Aus Solo's machte er Terzette, aus Duetten Quartette, u. s. w. und viele dergleichen Arrangements wurden auch vom Publikum mit Beifall aufgenommen. 1761 endlich machte er noch eine Reise nach Irland zu dem Capellmeister Dubourg, der sein Schüler gewesen war. Er hatte das Manuscript eines theoretischen musikalischen Werks dahin mitgenommen, das wegen des vieljährigen Fleißes, den er darauf verwendet, etwas Außerordentliches versprach, und von den damaligen Musikern auch mit Sehnsucht erwartet wurde; durch eine Magd aber, die er auf Empfehlung einiger Freunde in seine Dienste genommen, ward ihm dasselbe, wahrscheinlich auf fremden Antrieb, gestohlen. Dieser Umstand wirkte bei dem Gefühle seiner Unfähigkeit, den erlittenen Verlust wieder zu ersetzen, so nachtheilig auf seine körperliche Gesundheit, daß er bald darauf, am 17. September 1762, im Hause seines Schülers und Freundes starb. Von seinen Werken liefert Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon ein ausführliches Verzeichniß. Sie bestehen summarisch in 7 theoretischen Werken, worunter eine Violin- und eine Guitarrschule, welche in den Jahren von 1739 bis 1755, mehrere in verschiedenen Auflagen (französisch und englisch) erschienen; dann in Concerten, Sonaten, Solo's ꝛc. für Violine und Violoncell, meist in größeren Lieferungen, aus den Jahren 1716 bis 1758. Ueber die verschiedenen Arrangements derselben ist oben das Nöthige bemerkt. Ein Violinsolo von ihm theilt Hawkins im 5. Bde. seiner Gesch. pag. 243 mit. Burney sagt in seiner Geschichte, daß G's Compositionen mehr freien Fantasien als vollendeten und regelmäßigen Tonwerken ähnlich seyen. Tartini nannte G. il furibondo Geminiani, wahrscheinlich wegen seines feurigen Spiels. Als Harmoniker ist er nicht ohne großes Verdienst um die Kunst seiner Zeit, besonders wegen der Herausgabe seiner Guida armonica, eines theoretischen Werks, das viel zur genaueren und tieferen Kenntniß der Modulation ꝛc. beitrug; doch stand er jedenfalls als bloßer Virtuos viel höher denn als Componist und eigentlicher Künstler. 9.

G e m i s c h t e S t i m m e n nennen die Orgelbauer alle mehrchörigen (s. C h o r) Stimmen, als Sesquialtera und andere Mixturarten.

G e m m i n g e n, Eberhard Friedrich Freiherr von, geb. am 5ten November 1726 zu Heilbronn, studirte, nachdem er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt die gehörige Vorbildung erhalten hatte, zu Tübingen und Göttingen die Rechtswissenschaft, machte nachgehends mehrere große Reisen, wurde 1748 Regierungsrath zu Stuttgart, 1767 Präsident der Regierung und wirklicher Geheimerrath daselbst, Lehnprobst, Präses des Wechselgerichts und der Commerz-Deputation, Ritter des großen Würtembergischen Jagdordens ꝛc., und starb endlich am 19ten Januar 1791. Er gehörte zu den bedeutendsten Clavierspielern seiner Zeit. Durch Wen er zuerst in der Musik

unterrichtet wurde, ist nicht bekannt; annehmen aber läßt sich, daß seine oben erwähnten Reisen auch zu der weitern Ausbildung und Vervollkommnung seiner musikalischen Kenntnisse das Hauptsächlichste beitrugen. Seine Liebe zur Kunst ging so weit, daß er alle Mußestunden, welche ihm seine vielen Dienstgeschäfte übrig ließen, mit musikalischen Uebungen und Beschäftigungen ausfüllte. Er componirte viele Lieder und Arien, 6 große Orchester-Sinfonien, mehrere Quartette, Terzette und Duette für verschiedene Instrumente, und vor Allem einige Concerte für das Clavier, die für die schönste Ausbeute seiner regen Fantasie und berufenen Künstlerschaft gehalten werden. Gedruckt ist davon nicht Viel; wenigstens kennen wir in solcher Gestalt nur 3 vierhändige Claviersonaten von ihm, die Andre in Offenbach verlegte; aber in den Händen seiner noch lebenden Verwandten befinden sich noch manche seiner Arbeiten im Manuscript, die von denselben sehr werthgehalten und theuer aufbewahrt werden. Als Virtuos soll er sich besonders durch einen tief gefühlvollen Vortrag des Adagio, und eine seltene Präcision und Deutlichkeit im sogenannten Bravourspiele ausgezeichnet haben. A.

Gemshorn ist eine aus Nasat entstandene halbgedeckte Manual-, Pedal- und Labialstimme, die in allen Orgelstimmen-Größen (Mensuren), bis auf Ausnahme von Terzstimmen und von 1', gearbeitet wird, jedoch zu 8 und 4' im Manuale, so wie zu 8 und 16' im Pedale, am zweckmäßigsten zu benützen ist, daher sie von den 3 zuerst genannten Größen sehr oft, seltener von 16', und noch seltener von 2', weil sie in diesem kleinen Fußmaaße ihren Character ganz verleugnet, angetroffen wird. Wird sie zu 8 und 4', oder zu 4 und 2' für eine Orgelabtheilung disponirt, so heißt die kleinfüßigste **Oktaven-Gemsenhorn**; zu $5^1/_3$' disponirt: große **Gemshorn-Quinte**; zu $2^2/_3$': kleine (statt Gemshorn-Quinte findet man in alten Schriften auch **Gems-Quinte**); zu $1^1/_3$: kleinste Gemshorn-Quinte. Wenn diese Quintstimmen enger wie ihre Grundstimme mensurirt werden, heißen sie **liebliche** Gemshorn-Quinten, und werden dann Nasat, womit man sie, da sie sich davon nur durch eine weitere Mensur unterscheiden, oft verwechselt. Der Ton der Gemshornstimme soll hornartig weich, dabei aber doch streichend u. Sehnsucht erregend seyn, weshalb ihre conischen Pfeifen von Metall in weiter Mensur u. mit engem Ausschnitte, u. an ihrer Mündung um $^4/_9$ der Kernweite enger auslaufend gearbeitet seyn müssen. Dieser ihrer Form wegen werden sie von Nichtsachverständigen mit Spill-, Spitz- und Blockflöte verwechselt. Wenn sie, wie es früher gebräuchlich war, mit einer anderen Stimme auf einem Stocke stand, so hieß sie **Koppelflöte**. Sie bedarf ziemlich starken Windzufluß, weil sie, wenn sie rechter Art seyn soll, gleich der Quintgetön, jedoch schwächer, bei dieser die Quinte, wenn auch nicht in den höheren Octaven, doch bis zum zweigestrichenen c, mit hören lassen muß. Wenn sie gleich zu 8', allein benutzt, schon von schöner Wirkung ist, so wirkt sie schöner noch mit Rohrflöte 8 oder 4' verbunden; Andacht erregend mit Bordun 16'. Im Pedale zu 16' heißt sie **Gemshornbaß**.

Gemshorn-Quinte oder **Gems-Quinte**, s. den vorhergeh. Artikel **Gemshorn**.

Gemüth wird zwar oft mit **Seele** gleichbedeutend genommen, wie im Lateinischen oft animus für anima; im eigentlichen Sinne des Wortes aber ist es dasjenige innere Princip, welches uns vorzüglich in Bewegung setzt, also das Bestrebungs-Vermögen, aus welchem sich eine Menge von Gefühlen, Neigungen und Abneigungen, Affecten und Leidenschaften ent-

wickeln, die daher auch selbst — allgemeinhin — Gemüthsbewegungen heißen. S. das für den Musiker Wissenswerthe darüber in dem Art. Gefühl. — Das Adjectivum gemüthlich bedeutet ursprünglich nichts anderes als gemüthvoll; allein man gebraucht diesen Ausdruck auch wohl in Beziehung auf Sachen, Dinge außer dem Menschen, von dem man, streng genommen, allein nur sagen kann, daß er gemüthvoll oder ohne viel Gemüth sey. Es wird demnach dem Worte eine subjective und objective Bedeutung beigelegt. In letzterer hört man bisweilen auch von einer gemüthlichen Musik reden, das ist eine solche, durch welche das Gemüth eines dafür empfänglichen Menschen lebhaft erregt, oder er wenigstens in eine behagliche, angenehme Gemüthsstimmung versetzt wird. Beschreiben läßt sich die Beschaffenheit einer solchen Musik nicht wohl, weil dabei immer die subjective Bedeutung des Wortes mit ins Spiel kommt. Der eine Mensch ist für diese, der andere für jene Musikart empfänglich; für Beide ist die Musik, welche ihr Gemüth anspricht oder erregt, eine gemüthliche, so verschieden auch die eine von der andern seyn mag. Indeß läßt sich wohl annehmen, daß eine angenehme Musik (s. Angenehm) immer zugleich auch gemüthlich ist. Vergl. auch in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1835 pag. 289 ff. den Aufsatz „Ueber das Behagliche in der Musik" von G. W. Fink.

Genast, Franz Eduard, Sänger und Schauspieler an dem Großherzoglichen Theater zu Weimar, wurde geb. daselbst 1789, und gebildet durch die besten Meister, deren Besitz sich die Weimar'sche Bühne bekanntlich von lange her in edlem Stolze erfreute. Die Geschichte seiner äußeren Lebensbegebenheiten kann uns daher, wenn wir uns nicht bei seinen einzelnen Reisen besonders aufhalten wollen, nicht weiter beschäftigen; nur seine künstlerischen Leistungen selbst ziehen noch unsere Aufmerksamkeit auf sich. Denen zufolge ist er denn zunächst immer eine höchst wichtige und auf der historischen Tafel aufzeichnenswerthe Erscheinung in der Oper. Seine Darstellungen des Don Juan z. B. und solcher Parthien, die sich in musikalischer Hinsicht dieser anreihen lassen, gehören zu den gelungesten, besten unserer Zeit, und nicht ohne Verdienst ward er deshalb auch, nebst seiner Gattin, einer gebornen Böhler, Schwester der Madame Devrient in Hamburg, durch welche er als ein kräftiger Zweig der diesnamigen hochberühmten Künstlerfamilie angereiht wurde, der Liebling von Weimar, Leipzig, Hamburg und wo er war, und hier nicht selten selbst dem als Sänger ohnstreitig höher stehenden Blume in Berlin vorgezogen. Gleichwohl aber findet G. hier, in dem Pantheon der Kunst und Künstler, weniger als Sänger denn als Musiker überhaupt seine Stelle, da seine Stimme, tiefer Bariton, zwar angenehm klingend, aber durchaus von keinem großen dramatischen Werthe ist, und er hauptsächlich nur durch seine treffliche Mimik zu jenem Ansehen gelangte, dahingegen aber seit lange schon alle seine Nebenstunden mit solchem anhaltenden Eifer vielfachen Tondichtungen widmete, daß diese allein seinen Namen auf's Ehrenvollste ins Gedächtniß des auch bloßen Musikers zurückrufen. Dahin gehören z. B. und vornehmlich alle Werke, die er ursprünglich für die Liedertafel zu Weimar schuf, und die sich, zugleich nicht gering an Zahl, auch in andere, nicht zu ungeübte, Männer-Gesangs-Vereine theils schon guten Eingang verschafften, theils gewiß noch verschaffen werden. Auch einige Opern sind schon von ihm bekannt und hie und da nicht ohne Erfolg aufgeführt worden. Neuerdings ist uns eine Composition von ihm zu Gesicht gekommen: „des Hauses letzte Stunde", Gedicht von Saphir, für eine Baß- oder Baritonstimme, mit Orchester- und Pianoforte-Begleitung; sie ist nicht ohne Ver-

dienst, und wird sich, gut vorgetragen, überall Beifall erwerben. G. selbst trug sie auf seinen neueren Reisen schon an mehreren Orten unter günstigstem Erfolge vor, und zeigte sich dadurch auf's Neue als ein Mann, dem eine mehr als gewöhnliche Bildung zu Theil ward, und den die Geschichte der Musik aller Zeiten als eine Zierde der deutschen Bühnenkunst bezeichnen wird. A.

Gender (die), ein musikalisches Instrument von der Insel Java, bei welchem die Resonanzen von Luftsäulen, die in dem Verhältnisse des Einklanges stehen, angewendet werden, um die Töne schwingender metallischer Platten nicht sowohl zu verstärken, als vielmehr hörbar zu machen. Die Zahl dieser Platten ist eilf; ihre Töne stimmen überein mit den Noten der diatonischen Scala, wenn ihr die Quarte und die Septime genommen und sie durch zwei Octaven ausgedehnt wird. Die Art und Weise, wie diese Platten schwingen, ist die durch zwei transversal schwingende Knotenlinien; und sie sind horizontal schwebend aufgehängt vermittelst zweier Saiten (Drahtsaiten), von denen die eine durch zwei an jeder Platte angebrachte Löcher in der Richtung der einen Schwingungs-Knotenlinie, die andere durch zwei ähnliche Löcher einer jeden Platte in der Richtung der andern Schwingungs-Knotenlinie durchgeht. Unter jede Platte ist ein aufrecht stehendes Bambusrohr gestellt, welches eine Luftsäule enthält, die die angemessene Länge hat, um den leisesten Ton der Platte zu resoniren. Wird nun die Oeffnung des Bambusrohres mit einem Pappendeckel bedeckt, und wird dann die dazu gehörige Platte mit einem eigens dazu verfertigten Klöppel, womit überhaupt das Instrument gespielt wird, angeschlagen, so hört man blos eine Anzahl scharfer Töne, die von den mehr oder weniger zahlreichen Unterabtheilungen der Platte abhängt; aber entfernt man den Pappendeckel, so wird ein neu hinzukommender tiefer und voller Ton durch die Resonanz der in der Röhre des Bambus enthaltenen Luftsäule hervorgebracht. Das Instrument, welches nach der Zahl der Platten eine diatonische Tonreihe von zwei Octaven, jedoch mit Auslassung der vierten und siebenten Leiterstufe, enthält, und nach der Lage der Platten viel Aehnlichkeit mit der böhmischen Holzharmonika hat, wurde zuerst von Stamford Raffles nach England gebracht, von wo es dann durch eine Beschreibung in Wheatstone's Abhandlung über die Resonanz oder mitgetheilte Schwingung der Luftsäulen (in dem Quarterly Journal of Science etc. 1828 Ser. N. 5) auch in Deutschland bekannt wurde, indem die Leipz. allg. musik. Zeitung vom J. 1828 pag. 602 ff. jene Abhandlung, nebst einer treuen Abbildung des Instruments, übersetzt mittheilte, und nachgehends auch E. H. Weber und Gottfried Weber dieselbe, ebenfalls nebst einer Abbildung des Instruments, in der „Cäcilia" Band 8 pag. 225 ff. anzeigten, wo denn auch von dem Interessirten das Weitere nachgesehen werden kann.

Génée, Johann Friedrich, ein verdienstvoller Bassist u. Schauspieler, wurde geboren zu Königsberg 1795. Er war lange Zeit bei dem Königstädter Theater zu Berlin engagirt, und späterhin Mitglied der deutschen Operngesellschaft, welche 1829 zu Paris so viel Aufsehen erregte, aber leider bald wieder auseinandergehen mußte, weil es ihr an einer kräftigen Direction fehlte. G. kehrte hierauf nach Deutschland zurück, in dessen Theatern er mit dem größten Enthusiasmus wieder empfangen wurde. Doch nahm er keins der ihm mehrseitig angetragenen Engagements an, sondern ging, aus Liebe zu Berlin, über Dresden wieder dahin, und es ward ihm hier

auch bald Gelegenheit, aufs Neue in seine frühern Verhältnisse einzutreten. Seine höchste Blüthezeit hat er zwar schon verlebt; nichts desto weniger aber gehört er noch immer zu den achtungswerthesten Sängern unserer Zeit, und wir werden daher nicht verfehlen, seine Lebensgeschichte, zu deren genaueren Kenntniß wir, aller Bemühungen ungeachtet, bis jetzt nicht gelangen konnten, in dem zu diesem Werke versprochenen vervollständigenden Nachtrage so ausführlich und treu als möglich zu geben.

Generalbaß. Mit diesem Worte wird die tiefste Stimme einer Composition benannt, wenn sie bestimmt und eingerichtet ist, einen Ueberblick der Modulation zu geben. Die Einrichtung der tiefsten, also gewöhnlich der Baßstimme zu diesem Zwecke besteht darin, daß man sie vor Allem für alle Theile der Composition ergänzt, nämlich da, wo der eigentliche Baß pausirt, die nunmehrige tiefste Stimme mit kleineren Noten einschaltet, oder geradezu in die Baßstimme hineinschreibt, jedoch unter Anführung des eintretenden Instruments und seines Schlüssels; sodann, daß man dieser vervollständigten Stimme alle Ziffern und anderen Zeichen zufügt, deren man sich zur Andeutung der Harmonie zu bedienen hat. Dieselben finden sich aufgezeichnet in dem Artikel Bezifferung. Hiernach bezeichnet zweitens der Ausdruck Generalbaß die Kenntniß von der Einrichtung und dem Gebrauche einer so eingerichteten Stimme. Diese Kenntniß hat früher weit ausgebreitetere und größere Wichtigkeit gehabt als jetzt; doch ist sie auch jetzt dem Musiker keineswegs entbehrlich. Es war nämlich früher, besonders im vorigen Jahrhunderte, üblich, einfachere Compositionen, selbst in der Partitur, geschweige im Clavierauszuge, gar nicht vollstimmig auszuführen; vielmehr begnügte man sich bei Chorälen, vielen Arien, Duetten u. s. w. oft an der Aufzeichnung der Singstimme und des Basses allein, oder mit Zufügung etwa einer einzigen Violin-Oberstimme u. dergl. Hiermit war aber keineswegs immer eine vollständige Harmonie gegeben; man rechnete vielmehr auf den Clavicembalisten oder Organisten, die mit ihrer Begleitung auf dem Flügel oder der Orgel (auch Theorben, Harfen, Streichinstrumente u. s. w. wurden dazu angewendet) die Lücken des Satzes ausfüllen mußten, — und dazu wurde ihnen, so gut es ging, oder so weit es dem Tonsetzer angenehm war (oft auch gar nicht) die Harmonie wenigstens in ihren wichtigsten Wendungen generalbaßmäßig angegeben. Am häufigsten und nöthigsten erschien dieses Generalbaß-Spielen bei dem sogenannten unbegleiteten Recitativ (Recitativo secco), für dessen Begleitung und Unterstützung blos ein bezifferter Baß gesetzt wurde. Der Baß wurde nun von den Contraviolons, die Harmonie aber vom Flügel, oder auch vom ersten Violoncell angegeben. Es ist einleuchtend, daß auch jetzt noch im Vortrage solcher Compositionen das Generalbaßspiel unerläßlich ist; auch wird noch jetzt wenigstens eine der oben genannten Gattungen von Tonstücken, nämlich das unbegleitete Recitativ, öfters blos mit Begleitung eines bezifferten Basses notirt. Früher war aber noch eine zweite Anwendung des Generalbaß-Spielens üblich, oder vielmehr mißbräuchlich geworden: man wandte die generalbaßmäßige Begleitung als Directionsmittel zur Leitung des Orchesters und Chors, auch bei solchen Sätzen an, die vom Componisten vollkommen, in vollständiger Harmonie, wo er dieselbe recht befunden, ausgeführt waren. Daß ein Hineinklingen des Directions-Instruments, namentlich der schrillende Klang der damals üblichen Flügel, in die vom Componisten beabsichtigten Orchesterklänge im Grunde eine Verunreinigung war; daß ausgefüllte Accorde

oft gegen die Absicht des Componisten verstoßen mußten; daß neben wohlgeführten und beseelten Stimmen ein dürres Accordenspiel nur störend wirken konnte, ist leicht einzusehen; noch übler stand es aber, wenn, wie oft der Fall, einem überzähligen Begleiter, statt der Partitur nur eine Generalbaßstimme, nämlich blos die bezifferte Baßstimme, oder gar nur ein unbezifferter Baß vorgelegt wurde. Daß dann widersprechende Harmonielagen, falsche Tacteintheilungen u. dergl. selbst für geübtere Spieler fast unvermeidlich wurden, ist aus dem im Art. Bezifferung Ausgeführten klar; die Begleitung aus unbeziffertem Basse blieb aber vollends ein gewagtes Räthselspiel. Indeß bedarf dieser Mißbrauch keiner Beleuchtung, da er schon von selbst sein Ende gefunden hat. — Soweit nun das Generalbaß-Spielen noch jetzt eine sachgemäße Anwendung findet, bedarf es dafür einer Unterweisung und Uebung. Erstere findet sich in den Lehrbüchern, sogenannten Generalbaßschulen, z. B. der von D. G. Türk, meist mit einer in diese Form gepreßten Harmonielehre verbunden. Obgleich es nicht am Orte wäre, diese Lehre hier vollständig abzuhandeln, so wird wenigstens ein Ueberblick derselben dienlich seyn. Das Generalbaß-Spiel fordert 1) eine vollständige Kenntniß der Harmonie; 2) eine vollständige Kenntniß der Bezifferung; 3) hinlängliche Kenntniß in der Composition, um die Formen der Tonstücke zu verstehen und ihnen gemäß zu handeln. Es ist ferner 4) eine möglichst tiefe Verständniß und Beachtung aller Intentionen des Componisten nöthig, um nicht mit ihm in Widerspruch zu gerathen, z. B. sanfte oder absichtlich minderstimmige Sätze stark und vollgriffig zu begleiten, tiefe Sätze durch hohe Begleitung, und umgekehrt, in ihrem Sinne zu stören, durch abweichende Lagen den Zusammenklang zu verhäßlichen oder gar Fehler hineinzutragen, und was dergl. mehr. Namentlich muß man sich den Gang der Composition in allen Punkten einprägen, die durch die Zifferschrift nur unvollkommen angegeben werden können, z. B. hinsichts der Tact-Gliederung. Vorzügliche Rücksicht verlangt 5) die etwa zu begleitende Singstimme. Der Begleiter muß hier nächst den Intentionen des Componisten die des Sängers beobachten, und sich diesem durchaus anschließen, mit ihm stark, mit ihm sanft werden u. s. w., sogar seiner Schwäche abhelfen, ihn unvermerkt zu sicherem Einsatze leiten, indem er seinen Anfangston zu oberst legt und sonst fühlbar macht, ja bei eintretendem Fehler gewandt in die richtige Bahn zurückleiten; und dies Alles verdient nur dann volle Anerkennung, wenn der Begleiter sich hinter dem Sänger ganz vergessen macht, wenn Alles vom freien und sichern Geiste des Sängers auszugehen scheint. Steht dem Begleiter nur eine Generalbaßstimme statt vollständiger Partitur zu Gebote, so ist 6) ein vorhergehendes Studium des Werkes unerläßlich, um selbst den geübtesten Spieler vor Irrthümern zu bewahren; je mehr ihm die Vorbereitung versagt ist, desto mehr bedarf es der Aufmerksamkeit und Geistesgegenwart, um jeden Irrthum sogleich zu gewahren und zu beseitigen. — Ist man auf eine unbezifferte Stimme angewiesen, so wird es darauf ankommen, den Gang der Modulation, wenigstens in den hervorstechenderen Momenten, zu errathen. Diese Aufgabe wird gewöhnlich nur bei einfachen Compositionen, z. B. Recitativen, eintreten, und hier giebt der Baß im Verein mit dem Gange der Hauptstimme meist hinlängliche Aufklärung. Fehlt aber auch die Einsicht der Hauptstimme, so ist es kaum möglich, überall dem Sinne der Composition nachzukommen; es ist dann jedesmal ein Glücksspiel. Die Tonart, die gewöhnlichen Schlußfälle lassen sich mit ziemlicher Sicherheit errathen, wiewohl auch nicht immer. Ge-

wisse Wendungen des Basses lassen auf andere zurückschließen; wenn z. B. in demselben Töne einer fremden Tonart herrschend werden, so ist anzunehmen, daß auf oder vor demselben ein Uebergang in diese Tonart stattgehabt. Wiederkehr von Baßmotiven läßt vermuthen, daß auch ähnliche Harmonien wiederkehren werden, und was dergleichen Wahrscheinlichkeits-Gründe mehr sind. Eine solche Aufgabe fordert außer allem schon Erwähnten und einer vielseitigen Erfahrung in den Bewegungsgesetzen der Harmonie 7) eine sorgfältige Kenntnißnahme dessen, was unter gewissen Umständen allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componisten, oder auch in seiner besonderen Schreibart gemeinlich zu geschehen pflegte. Auf solche Weise läßt sich im Nothfalle manches Problem lösen; ohne Noth wird aber Niemand den Erfolg einer Kunstdarstellung von einem so zweifelhaften Spiele abhängig machen, und deshalb wäre es wohl überflüssig, weitere Regeln dafür aufzustellen. — Es ist übrigens ein alter, von Michael Prätorius und Vincentius bis auf unsere Tage von Vielen fortgepflanzter Irrthum, die Erfindung des Generalbasses dem Ludovico Viadana zuzuschreiben. Vollständige Aufklärung findet man über Viadana's Antheil in Winterfelds „Gabrieli" (Th. 2 S. 59). Am richtigsten wird man sich die Generalbaß-Schrift, hervorgehend aus dem unmittelbaren Schreibgebrauche aller oder vieler Zeitgenossen aus der Periode vorstellen, wo neben der Contrapunktik die Monodie anfing, sich in der Tonkunst einen Platz und Rang zu erwerben, und zu ihrer Begleitung einfache Harmonien genügend befunden wurden. ABM.

Generalbaß-Schrift ist dasselbe was Baßbezifferung, s. Bezifferung.

Generalbaß-Schule, s. Generalbaß. Solcher Schulen sind sehr viele geschrieben worden; die gründlichsten unter allen sind ohnstreitig die von Türk, und von Heinichen.

Generalbaß-Spiel, s. Generalbaß. — Einen lesenswerthen Aufsatz über das Generalbaß-Spiel, von G. Weber, findet man unter anderen auch in der Leipz. allg. musik. Zeitung 1813 pag. 105 ff. und „Cäcilia" B. 13 pag. 145 ff. d. Red.

General-Pause, nach dem Wortverstande und der gewöhnlichen Erklärung eine in allen Stimmen gleichzeitig eintretende Pause. Man mußte aber nach der künstlerischen Idee dieser Figur wohl die General-Pause von kleineren Pausen unterscheiden, die in einzelnen oder sämmtlichen Stimmen blos als Vortragszeichen, gleichsam als ein bestimmtes, ausgemessenes Staccato, angewendet werden, wie z. B. bei b, durch die eingesäeten Pausen, nur der bei a angedeutete Vortrag bestimmter, der Gang des Ganzen, die rhythmische Ordnung, nicht verändert wird

a. b. u. s. w.

Nicht solcher Natur ist die General-Pause; sie unterbricht vielmehr entschieden und bedeutsam den voraussetzlichen Gang des Satzes auf eine bestimmte Zeit, um ihn dann desto energischer fortschreiten, oder eine ganz

neue, unerwartete, contrastirende Wendung nehmen zu lassen. So könnte z. B. der bei a angelegte Satz in dieser (der Kürze wegen auf ein System zusammengedrängten) Weise erscheinen

forte. sf. forte. sf.

piano.

Im zweiten Tacte tritt eine General=Pause ein, die den Gang des Satzes hemmt, u. dann in demselben Character fortschreiten läßt. Im vierten Tacte wiederholt sich diese Unterbrechung, — aber nun nimmt der Satz eine andere Wendung, die eben sowohl wie der erste Fortgang durch die Unterbrechung bedeutsamer, fühlbarer wird. — In der Bedeutung, im Sinne, den eine allgemeine Pause im Gange des ganzen Tonsatzes hat, ist daher der wahrhafte Unterschied der General=Pause von bloßen Vortrags=Pausen zu suchen, nicht aber (wie frühere Tonlehrer wollen) in der äußerlichen Dauer, je nachdem nämlich die Pausen einen Tacttheil lang galten, oder weniger. Man sieht leicht, daß auch die letzten Viertel=Pausen des vorstehenden Satzes nicht General=, sondern blos Vortrags=Pausen sind, obwohl sie die Größe von Tacttheilen haben; denn der Schluß, abgesehen von der General=Pause, ist wesentlich dieser —

oder vielmehr der des zweiten Tacts bei a. Nur die General=Pause im vierten Tacte hat, wie die fremderen Harmonien, so die Vergrößerung der Viertel zu halben Tönen und deren Abfassung, wie oben erklärt ist, zur Folge gehabt. Nun könnte man die frühere Erklärung dadurch aufrecht halten, daß man die Tactart hier aus $^4/_4$ in $^2/_2$ — oder $^4/_2$ verändert annähme; allein auch dann wird man nicht in Abrede stellen können, daß die ältere Erklärungsart schwankend erscheint. Wollte man endlich gar den Schlußsatz so gestalten

so fiele auch diese erkünstelte Auslegung der alten Erklärung über den

Haufen. — Daß übrigens die General-Pause ein mächtiger Moment im Gange einer Composition seyn kann, ist wohl aus Obigem schon klar. Aber eben deswegen sollte sie um so weniger gemein gemacht, um so bedachter und sparsamer, nur zu hohen Zwecken angewendet werden; ohne dies wird sie ihre Kraft verlieren, und nur noch zur Zerstückelung des Ganzen führen. — Vielleicht hat Niemand einen großartigern Gebrauch von der General-Pause gemacht als Händel; aber es ist auch nicht zu leugnen, daß sie bei ihm öfters auch nur als eine großartige Manier erscheint. ABM.

Genera spissa oder densa — die dichten Klanggeschlechter. Die alten Theoristen nannten so das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht, weil in denselben die Töne in dem Raume eines Tetrachords näher zusammen liegen, als in der diatonischen Tonfolge, die man das Genus rarum (in der Mehrzahl genera rara) oder das weite Klanggeschlecht nannte.

GeneralVentil, auch Hauptsperr-Ventil genannt, siehe Hauptcanal.

Generaly (oder li), Peter, Capellmeister an der Domkirche zu Novara, wurde geboren zu Rom am 4ten October 1783, und von Johann Massi, einem Schüler des berühmten Durante, in der Musik gebildet. Nach Vollendung seiner Studien schrieb er Anfangs ausschließlich nur für die Kirche; von dem Jahre 1800 an aber begann er, auch für das Theater zu arbeiten, und mehrere seiner Opern und Farsen fanden in Italien und auch in Deutschland, wo man seit 1815 mehrere davon aufgeführt hat, allgemeinen Beifall. Dies war denn auch wohl der Hauptgrund, warum er in seinen späteren Jahren fast gar nichts mehr für die Kirche componirte. Mit der Veröffentlichung seiner ersten Oper „gli amanti ridicoli" (1800 zu Rom) ging er auf Reisen in Italien, stets nur mit der Composition und Aufführung neuer Werke beschäftigt. Zu Rom componirte er zuvor noch die Cantate „Roma liberata", die komische Oper „il Duca Nottolone" (1801) und die Farse „la villana di Cimento"; dann ging er 1803 nach Bologna mit einer neuen Farse „le gelosie di Giorgi"; dann 1804 nach Venedig mit den beiden Farsen „Pamela nubile" und „la calzolaja", und setzte daselbst noch 1805 die beiden Farsen „Misantropia e pentimento" u. „gli effetti della rassomiglianza"; dann für Mailand die komische Oper „Don Chisciotte", und für Venedig die op. semiser. „Orgoglio ed umiliazione". 1807 war er in Neapel, und componirte die komische Oper „l'Idolo chinese", und eine andere für Florenz „lo sposo in Bersaglio"; 1808 zu Venedig die beiden Farsen „le Lagrime d'una vedova" und „il ritratto del duca", und für Vicenza die Farse „lo sposo in contrasto"; 1809 für Venedig die Farse „la moglie giudice", und für Rom die komische Oper „amore vince lo sdegno"; 1810 für Venedig die Cantate „Ero e Leandro", und die beiden Farsen „Adelina" und „Cecchina"; 1811 für Mailand die komische Oper „Chi non risica non rosica", für Rom die komische Oper „la vedova delirante" und für Venedig desgl. „la sciocca per gli altri, e l'astuta per se"; 1812 für Neapel d. Op. ser. „Gaulo ed Ojtona", für Mailand die kom. Op. „la vedova stravagante", und für Bologna „l'orbo che ci vede"; 1813 für Venedig die Farse „Isabella", für Neapel die kom. Oper „Eginardo e Lisbetta", und für Mailand desgl. „Amore, prodotto dall' odio"; 1814 für Turin d. Op. ser. „Bajazet", die kom. Op. „la contessa di colle erboso", und eine dergl. „il servo padrone"; 1815 für Mailand die kom. Op. „Marco tondo", und für Venedig d. op. ser. „I baccanali di Roma"; 1816 für Triest die Can-

taten „la beneficenza“ und „la vestale“, und für Bologna die Cantate „il trionfo d'Alessandro“; und 1817 für Bologna die op. ser. „Clato“, und für Mailand eine dergl. „Rodrigo“. Gegen Ende des letzteren Jahrs hielt sich G. zu Barcellona auf, und hatte die Absicht, von da eine große Reise durch England, Frankreich, Deutschland, Polen und Rußland zu machen, um auch auf den Theatern dieser Länder seine Opern zur Aufführung zu bringen; erhielt aber mehrere ehrenvolle Anträge zu neuen Compositionen von italienischen Bühnen, und nach Vollendung derselben endlich den Ruf als Dom=Capellmeister nach Novara, wo er, ohne jenen Entschluß ausgeführt zu haben, Anfangs November 1832 starb. Was er in der letzten Zeit seines Lebens componirt hat, ist uns nicht bekannt; jedenfalls aber arbeitete er, obschon er noch einige kom. Opern und Farsen zu Tage förderte, doch nicht mehr so fleißig als früher vor seiner bestimmten Anstellung, und nach dem, was er damals lieferte, wozu auch noch einige Instrumentalsachen, und namentlich mehrere gefällige, melodienreiche Clavierwerke gehören, kann ihm das Talent und der Beruf zum Componiren nicht abgesprochen werden; doch eigentlich Kunstreiches und der ächten Kunst Förderliches, Werke des Geschmacks zur Bildung und innersten Belebung Anderer, haben wir nie von ihm erstehen sehen: leicht, gefällig, bunt und figurirt, lustig und für den Sänger und Spieler günstig genug, technische Fertigkeiten und physische Kräfte zur Verwunderung des Schauers und Hörers im Uebermaaße zu zeigen, ist Alles, was G. schuf; lauter Anklänge an Rossini und andere neuere berühmte italienische Componisten, aber ohne deren Genialität.

Generoso (ital.) — edel, geschmackvoll, mit Geschmack; bezieht sich immer auf den Vortrag eines Tonstücks, und bezeichnet also einen edlen, anständigen, geschmackvollen Vortrag; somit ziemlich dasselbe, was **con gusto**. Vergl. auch **Geschmack**.

Genet, s. **Carpentras**.

Genie. Das Wort **Genie** kommt her von dem lat. Genius, das gleichbedeutend ist mit dem griech. δαιμων, und ursprünglich nichts anderes als überhaupt ein wissendes, intelligentes Wesen bezeichnet, eine höhere, gleichsam zwischen Gott und den Menschen wirkende, geistige Kraft. Diese Richtung behielten auch alle die verschiedenen Ansichten der Alten von ihren Dämonen und Genien; es waren ihnen übermenschliche Wesen, Geister, die je nach ihrer Art Großes, Uebernatürliches in oder unter den Menschen wirkten. In der jüdisch=christlichen Mythologie waren nachgehends die Dämonen solche böse, Uebles wirkende, die Genien aber gute, Schönes und Gutes wirkende Geister. Der Glaube blieb, daß in jedem Menschen ein solcher Geist, Dämon oder Genius, ihn leitend und anregend, fortlebe, von seiner Geburt bis an seinen Tod. Nach der Größe der Handlungen eines Menschen, der jeweiligen Auszeichnung seiner Geisteskräfte, theilte man denn auch die Genien oder Dämonen in verschiedene Classen: mächtigere und schwächere. Man wollte dadurch die Verschiedenheit der menschlichen Geister in Beziehung auf ihre oft staunenswerthe mindere oder größere Kraft erklären; erklärte damit aber eigentlich gar Nichts, indem man das zu Erklärende selbst wieder, wenn auch außer dem Menschen, voraussetzte. Und deshalb blieb man denn später lieber gleich bei der Anerkennung jener Verschiedenheit stehen, und nannte die ausgezeichneten Menschengeister geradezu **Genien**, oder nach der französischen Wortbildung **Genies**. Ein **Genie** ist demnach, als etwas Persönliches und Selbstständiges gedacht, nichts anderes als ein Menschengeist von so hoher Kraft,

daß er in irgend einem Kreise menschlicher Wirksamkeit Ungewöhnliches oder Außerordentliches leistet. In diesem Betracht sagt man auch von einem Menschen, er ist ein Genie (oder keins). Bei der Redensart „es habe Jemand Genie" (oder keins) denkt man sich das Genie als eine Eigenschaft der dadurch ausgezeichneten Person, die besser aber Genialität heißt. Da es sich nicht erklären läßt, wie ein Mensch zu solch' ausgezeichneten Geisteskräften kommt, so betrachtet man das Genie als etwas Ursprüngliches, Angebornes, weshalb es, nach seinem jetzigen Begriffe, im Lateinischen auch durch ingenium (von ingenitum — das Angeborne) ausgedrückt wird. Sein Hauptmerkmal ist immer eine vorzügliche Hervorbringungskraft in seiner Sphäre: es ist erfinderisch, und diese eigenthümliche Productivität nennt man auch Originalität. Mithin ist jedes Genie zugleich auch eigentlich ein Original, und der oft vorkommende Ausdruck Original-Genie ein Pleonasmus, der nur in sofern geduldet werden kann, als manche Menschen, die man schlechthin Genie's heißt, wohl mehr Geisteskraft als Andere, aber noch keineswegs eine besondere Productivität zeigen, die das wahre Genie immer, aber auch nicht in jeder Beziehung, sondern nur in seiner Sphäre besitzt. Deshalb unterscheidet man denn auch ein Gelehrten- (wissenschaftliches oder scientivisches), Künstler- (artistisches oder technisches), und ein Lebensgenie (pragmatisches, moralisches oder praktisches), und in einem jeden derselben wieder so viele Arten, oder eigentlich Richtungen, von Genie, als es Wissenschaften, Künste und Lebens-Verbindungen und Verhältnisse giebt; in dem Künstlergenie z. B., worauf unsere Aufmerksamkeit hier allein oder doch besonders nur gerichtet seyn kann, das sich zuerst in dem Gebiete der schönen Kunst durch neue Schöpfungen der Einbildungskraft zeigt, welche, wenn sie gelungen sind, die Welt gleichsam bezaubern, sie in ein süßes Entzücken und Staunen versetzen, ein poetisches, musikalisches, mimisches (plastisches, dramatisches), oratorisches &c. Ein Universalgenie im strengsten Sinne des Worts kann es nicht geben, denn das müßte wissenschaftlich, künstlerisch und pragmatisch zugleich seyn, und in diesen drei Sphären auch nach allen Richtungen hin sich bewegen; das aber leidet die von Natur einmal festgesetzte menschliche Beschränktheit nicht; alle unsere Kräfte müssen sich concentriren, wenn sie Großes und Tüchtiges leisten sollen. Gebraucht man das Wort, so kann es nur in dem beschränkten Sinne geschehen, daß ein Mensch, den man ein Universalgenie heißt, in mehreren Künsten oder Wissenschaften, oder in mehreren Künsten und Wissenschaften zugleich Außerordentliches leistet. Sind schon die eigentlichen Genies selten, so müssen es die Universalgenies, auch in diesem engeren Verstande, wohl noch mehr seyn. — Bei Betracht des musikalischen Genies nun ist wieder zu berücksichtigen der Unterschied zwischen Tonsetzer, dem eigentlichen Componisten oder Tondichter, und Tonausführer, dem bloßen Virtuosen oder Spieler. Das Genie des Tonsetzers, der nun recht wohl auch Virtuos zugleich seyn kann, offenbart sich in einem großen Reichthume musikalischer Erfindung und Originalität in seiner Darstellung; das des bloßen Virtuosen hingegen in einer eminenten Leichtigkeit der Auffassung und treuen Wieder-Darstellung, Veranschaulichmachung des Geistes, der in einem gegebenen Tonstücke herrscht. Der bloße, rohe Mechaniker kann nie Anspruch auf Genie machen, weil in seinen Werken und Leistungen niemals den Anforderungen der wahren Kunst (s. dies.) Genüge geleistet wird, und hierin allein nur das wahre Künstlergenie sich zeigt. Deshalb werden denn auch Beide, Componist und Virtuos, erst durch die Größe

und Kraft ihres Genies zu eigentlichen Künstlern erhoben, d. h. wenn dasselbe ausgebildet, geläutert, entwickelt, zu seiner höchsten Kraft geführt ist durch Fleiß und Studium, denn das Genie allein, das — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — rohe Genie für sich kann noch kein vollkommenes Kunstwerk gestalten, sein Besitzer wird niemals etwas ganz Tadelfreies liefern. „Der Künstler muß geboren werden!" wohl wahr: die Natur muß von Haus aus ihn dazu bestimmen, mit alle den Eigenschaften und Fähigkeiten ausrüsten, die ihm zu seinem Berufe nothwendig sind; aber diese Fähigkeiten muß er auch durch Fleiß und Studium ausbilden, erweitern und vervollkommnen, sonst bleibt er immer nur auf halbem Wege stehen, zum Höchsten nur ein geniereicher Naturalist; „dem glücklichsten Genie", sagt Göthe, „wird's kaum einmal gelingen, sich durch Natur und durch Instinkt allein zum Ungemeinen aufzuschwingen. Die Kunst bleibt Kunst! wer sie nicht durchdacht, der darf sich keinen Künstler nennen." So ist es denn auch kein Mustergeist das Genie, wofür es selbst Lessing unter Anderen ausgab, der jedoch bei dieser Gelegenheit seinem Preise des genialen Künstlers wohlweislich gleich hinzusetzt: „der denkende, wissenschaftlich gebildete Künstler ist doch noch eins so viel werth;" erst das Studium erhebt es dazu, denn Musterwerke liefert nur der Fleiß und die Kenntniß, verdienstlich für den Autor, denn sie sind sein Eigenthum, während das Genie nur seinem natürlichen Triebe folgt, unbekümmert um das Woher und Wohin; verdienstlich für Andere, denn es sind Bildungsmittel. Hiernach läßt sich auch leicht erklären, was man unter den sogenannten verunglückten oder verdorbenen Genies zu verstehen hat, und woher diese Redensarten kommen. Hat das wahre Genie durch Studium und Fleiß seine Ausbildung erhalten, hat es sich entwickelt in der Schule der Wissenschaft seiner Kunst, dann ist auch der eigentlich wahre Künstler gemacht, der fertige, der kraft des in ihm lebenden Genius's seine Gebilde niemals nach Anderer Dichtung schafft, sich nicht erst erwärmt an fremdem Feuer, sondern eigene Gluthen nährt, und immer klar gestaltet, was in seinem Innern schon sonnenhell daliegt. Göttlicher Weihung (und dies ist der Genius, das Genie) muß die Seele voll, der Verstand zugleich geläutert und der Kopf angefüllt seyn mit tiefster Kenntniß der erwählten Kunst, dann tritt, ohne alle jene mühselige Quälerei, das hohe Ideal, das in der Musik mit ihrem Aetherleib, der wogenden, sanft bebenden Luftwelle, wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier gestaltungslos verschwimmt in einem reinen, bezaubernden Hellschein, wie eine deutliche Erinnerung eines früher geschauten Heiligen mit einem Zauberschlage hervor in glänzender, strahlender Klarheit. Im Grunde tragen wir Alle ein hohes, himmlisches Gottbild in uns, aber es schlummert meistens, eingesargt in dichtem irdischen Stoff. Viele erleben auf dieser Welt nicht eine einzige helle Minute; Einigen dämmert es hier bereits von Zeit zu Zeit im innersten Leben auf; Andere schauen, heller schon erwacht, darin umher, und ihre Seele ist voll schöner Gesichte und Klänge, aber es mangelt ihnen das Vermögen zur äußeren Gestaltung; der Genius nur, das Genie ruft, an der Hand der Erkenntniß, die ihm weise und erfahren immer und überall die rechten Mittel zur bezweckten Bildung reicht, das Ideal, das es mit seinem Seelenauge erschaut, in wunderbar schöner u. mächtig bezaubernder, fühlbarer Gestalt hervor, unbewußt sich seiner Kraft, aber unerschöpflich in seiner immer neuen Erfindung. So in der Tonkunst, und so überall, wo wahre Kunst erblüht. Daß der Geschmack (s. d.) es dabei jederzeit begleite, ist nicht durchaus nothwendig; sonst hätte es noch niemals ein geschmackloses

Werk des Genies gegeben. Wie Jemand ein sehr richtiges und gründliches Urtheil über ein Kunstwerk zu fällen im Stande seyn kann, ohne die mindeste Productivität in dem Fache zu besitzen, so kann umgekehrt auch Jemand (ein Componist) auf eine sehr eigenthümliche Weise productiv, ein Genie seyn, und doch sehr falsch sowohl über seine eigenen als fremde Leistungen urtheilen. Gut ist's freilich, sehr gut, wenn's anders sich verhält; und denken wir uns den Geschmack als bloße Anlage, als ursprüngliche Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen, so muß ihn jeder Künstler in höchstem Grade und besonderster Feinheit besitzen, oder er schafft auch kein Kunstwerk, nichts Schönes. Hat die Natur doch auch jedem Menschen fast, dem einen mehr, dem andern minder, diese Empfänglichkeit, einen solchen Geschmack verliehen; nicht aber als Fertigkeit, als feines, richtiges Beurtheilungsvermögen des Schönen, als welches selbst das Genie sich den Geschmack noch erwerben muß durch tiefes Studium und Erfahrung, oder ihn ganz entbehren. — Unter den Schriften, welche vom Genie insbesondere handeln, sind dem Musiker zum Studium vornehmlich zu empfehlen: Gerard „Essay ou genius" (London 1774. 8. deutsch von Garve, Leipzig 1776. 8); Schlegel (Joh. Ad.) „Abh. v. Genie in den schönen Künsten" (im 2ten Bde. seiner Uebersetzung des Batteux'schen Werkes „Les beaux arts" etc.); Sulzer „Untersuchung über das Genie" (in d. Berl. Samml. vermischter Schriften zur Beförd. d. sch. Wissensch., und in s. verm. philos. Schriften Thl. 1); und Wenzel „neue Prüfung der Köpfe für Künste und Wissenschaften" (Wien 1801. 8). Dr. Sch.

Gensbacher, heißt Gänsbacher; s. daher dies.

Genlis, Stephanie Felicité, Ducrest de St. Aubin, Marquise von Sillery, Gräfin von. Diese beliebte und überaus fruchtbare Schriftstellerin war zugleich eine der ausgezeichnetsten Harfen-, Lauten-, Violin- und Clavier-Virtuosinnen Frankreichs, als welche sie auch einen wesentlichen Einfluß auf den musikalischen Geschmack ihrer Landsleute ausübte. Sie wurde geboren in der Gegend von Autun 1746, und war als Mlle. de St. Aubin sowohl ihrer körperlichen Schönheit, als besonders ihres musikalischen Talentes wegen in allen großen Häusern gern gesehen, wo dann ihr Beobachtungsgeist und ihre Weltkenntniß sich auszubilden die beste Gelegenheit fanden. Graf Genlis, der sie nie gesehen, zufällig aber einen Brief von ihr las, ward durch den Styl desselben so sehr für sie eingenommen, daß er dem armen Fräulein (ihre Aeltern besaßen auch nicht das mindeste Vermögen) sogleich seine Hand anbot. Dadurch erhielt sie Zutritt in dem Hause Orleans, und wurde 1782 Gouvernante der Kinder des Herzogs von Orleans. Als solche schrieb sie mehrere vortreffliche Erziehungsschriften, durch welche sie die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zog. Der vorletzten Revolution wegen verließ sie 1791 Frankreich, und kehrte auch 1792 auf den Ruf des Herzogs von Orleans nicht wieder nach Paris zurück, weil sie durch mancherlei Vorgänge verdächtig geworden war, sondern ging nach Turnay, und von da nach St. Amand. 1793 kehrte sie in die Schweiz zurück, und lebte in einem Kloster zu Bremgarten bei Zürch. 1794 zog sie nach Altona, wo sie dann in einer wahrhaft klösterlichen Einsamkeit ganz den Wissenschaften und Künsten lebte. Ihre Schriften, welche sie nach der Zeit verfaßte, und die zusammen gegen 90 Bände umfassen, gehören nicht hieher; bemerken aber müssen wir, daß sie in einer derselben sich aufs Unzweideutigste als Freundin der Revolution kund gab, und daher schon 1796 mehrseitig aufgefordert wurde, nach Paris zurückzukehren. Dies geschah aber erst, als Napoleon an die Spitze der Regierung trat, der ihr eine Wohnung

anweisen ließ und 1805 auch eine jährliche Pension von 6000 Franken aussetzte, wofür sie ihm monatlich nur einen Brief schreiben durfte. Viele ihrer Werke sind auch ins Deutsche übersetzt. Wie in dem Style dieser, so herrschte auch in ihrem Instrumentenspiele durchgehends eine höchst anziehende Leichtigkeit und überraschende Eleganz. Dem Ansehen, in welchem sie, was Geschmack und feine Bildung anbelangt, in ihrer Blüthezeit zu Paris stand, wollen Einige sogar auch einen großen Theil der jetzigen Beschaffenheit des französischen Compositionsstyls zuschreiben, und wohl nicht ganz mit Unrecht. Nicht blos Freundin, sondern wirkliche Ausüberin der Kunst, war ihr Haus nämlich auch der Sammelplatz aller berühmten Pariser Virtuosen und Componisten, und in den regelmäßigen Gesellschaften, welche sie denselben veranstaltete, gab nur immer sie den Ton an. Was sie für gut und schön fand, konnte auch des allgemeinen Beifalls sich gewiß halten, und so bestrebte sich denn natürlich auch die Mehrzahl der Componisten und Virtuosen — und dies ist intensiv immer die schwächere — in ihrem Sinne und Geschmacke zu schreiben und zu spielen, was allerdings nicht ohne Einfluß auf den Grundcharacter der französischen Musik bleiben konnte. Sie starb zu Paris gegen 1828.

Gentili, 1) **Giorgio**, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts erster Violinist und Componist in der Herzogl. Capelle zu Venedig, war Einer von denjenigen, welche sich in dem berühmten Streite zwischen Lotti und Buononcini als Zeugen gegen letztern 1705 unterschrieben. Von seinen Compositionen sind mehrere dreistimmige Sonaten und andere für Violine allein, und einige vier- und fünfstimmige Concerte bekannt. — 2) **Pietro Girolamo G.**, ein musikalischer Schriftsteller des 17ten Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen und Werken uns aber die Geschichte keine weitere Nachrichten aufbehalten hat, als daß er eine „Armonia del mondo" schrieb, die er durchgängig auf musikalische Principien zurückführte.

Genus (lat.) — Geschlecht, also in der Musik Ton- oder **Klanggeschlecht**. — **Genus chromaticum**, chromatisches Ton- oder **Klanggeschlecht** (s. d. u. **Chromatisch**). — **G. diatonicum**, diaton. Klanggeschlecht (s. d. u. **Diatonisch**). — **G. enharmonicum**, enharmonisches Klanggeschl. (s. d. u. **Enharmonisch**). — **G. epitriton** war bei den Griechen eine Art von Rhythmus oder Tact, der aus ungeradzähligen Theilen bestand, und der mit dem, auch in neueren Zeiten versuchten, aber für practisch unbrauchbar befundenen $^7/_4$- oder $^7/_8$-Tacte Aehnlichkeit hatte (s. **Griechischer Rhythmus**). — **G. rarum**, s. **Genera spissa**.

Geometrische Theilung, s. **Intervall**, **Verhältniß** und die damit in Verbindung stehenden Artikel.

Georg, J. G., schrieb 2 Hefte Variationen für Violine mit Quartettbegleitung (op. 1 und 5), ein Potpourri über Themata aus dem „Freischütz" von Weber für Clarinette (op. 2), ein Offertorium (Superbi ab initio) als Sopran-Arie mit Orchester, mehrere 4männerstimmige Gesänge (op. 4 und 7), 3 italienische Canzonen, und dergleichen mehr, was Liebhabern gewiß eine willkommene Gabe gewesen seyn wird. Jene Violin-Variationen bilden eigentlich im Ganzen eine Quartett-Musik, denn sie bestehen nur in einer Principalstimme, zweiten Violine, Altviole und Baß, sind melodiös und brillant, und geben daher dem Spieler schickliche Gelegenheit, bedeutende Kunstfertigkeit und gefühlvollen Vortrag zu zeigen, und das ist es ja, was heutzutage von dergleichen Werken hauptsächlich gefordert wird.

Außer den genannten Compositionen, die bei Bachmann in Hannover und Artaria in Wien erschienen, ist uns keine weiter von G. bekannt.

George, 1) Sebastian, ein vorzüglicher Clavier-Virtuos, lebte zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Moskau, war aber aus Mainz gebürtig, und wurde in Deutschland besonders durch einige wohlgelungene Clavier-Variationen über russische Lieder vortheilhaft bekannt. Jetzt ist er nicht mehr am Leben; doch können wir auch sein Sterbejahr nicht mit Bestimmtheit angeben. Sein Sohn — 2) J. P. George, ebenfalls als Clavier-Virtuos in Rußland sehr geschätzt, lebt als Musiklehrer zu Moskau, und schrieb bis jetzt einige Sonaten für sein Instrument, die bei André in Offenbach und Gerstenberg in Gotha gedruckt wurden, und ihm schnell einen Ruf verschafften. 1821 kam in der Breitkopf-Härtel'schen Musikalienhandlung von ihm heraus „Etude pour le Pianoforte en 24 Exercices d'une difficulté progressive", welche, was die höhere und feinere Ausbildung des Mechanischen und Technischen im Vortrage betrifft, die beste Empfehlung verdient. Auch mehrere Variationen über russische Lieder für sein Instrument druckte die letztgenannte Handlung von ihm, die Liebhabern, zumal ihrer geringen Schwierigkeit wegen, angenehme Unterhaltung verschaffen werden. — Eine Schwester dieses George zeichnet sich nicht minder als Clavier- und Harmonika-Spielerin aus. Dies letzte Instrument erlernte sie bei dem Capellmeister Schmittbauer in Carlsruhe, zu dem sie ihr Vater, der um 1790 seine Heimath besuchte, als ein junges Mädchen von 12 Jahren in Unterricht brachte. Schon damals spielte sie ziemlich fertig Clavier, und berechtigte zu den größten Erwartungen; doch ist später, nachdem sie wieder nach Moskau zurückgekehrt war, wenig mehr in Deutschland von ihr bekannt geworden.

George, le Chevalier de Saint-, geb. 1739 auf St. Domingo, ein Mulatte von Abkunft, war ein vorzüglicher Violin-Virtuos, Componist, und als solcher lange in Diensten des Herzogs von Orleans zu Paris, auch Director des Liebhaber-Concerts, welches um 1780 daselbst bestand, und unter seiner Leitung einen großen Ruf hatte. Seiner Geschicklichkeit wegen im Fechten, Schießen und Reiten erhielt er auf Antrieb des Generals Dumourier zu Anfange der vorletzten Revolution das Commando über ein Regiment reitender Jäger, das aber bald wieder einging. Hierauf brachte er wahrscheinlich den größten Theil der Revolutionszeit in London zu; doch läßt sich darüber nichts bestimmen, denn daß 1788 sein Bildniß zu London gestochen wurde, genügt nicht als Beweis dafür. 1792 lebte er wieder zu Paris, und starb hier am 9ten Juni 1799. Von seinen Compositionen sind mehrere Operetten bekannt, welche er für das italienische Theater zu Paris componirte, als „Ernestine", „la chasse", „la fille garçon" und „le marchand de marsons"; alle aber wurden, indeß hauptsächlich nur der schlechten Texte wegen, bald wieder von den Repertoiren gestrichen. Länger blieben seine Violinsachen, die in vielen Quartetten, Sonaten und Concerten bestehen, und von welchen selbst nach seinem Tode noch Pleyel einige herausgab, im Andenken. Besonders waren es seine Romanzen und Concerte, die sehr geliebt wurden. Einige davon erschienen unter dem Namen Jarnovich. 14.

Georgi, Johann Gottlieb. Was Fasch der Preußischen, das war Georgi der Hessischen Residenzstadt: er errichtete ein Singechor, das, wenn gleich nicht im Personale, doch im Innern mit jenem in Berlin wetteifern konnte, wie selbst Berliner Rigoristen bekannten. Eines Landschullehrers Sohn, in der Gegend von Eisenach, ward er dort erzogen und ebenfalls

zum Schullehrer gebildet. Dem ärmlichen Leben auf dem Lande so schnell als möglich zu entgehen, suchte er sich als solcher zu einer Lehrerstelle in der Stadt zu bilden, und vorzügliche Zeugnisse halfen ihm (um 1770) zu dem zweiten Cantorat in Cassel, womit der Unterricht an einer der untern Classen des Lyceums verbunden war. Die Achtung seiner Vorgesetzten wurde dem geschickten, fleißigen Manne in hohem Grade zu Theil, und spornte ihn an zu eigener fernerer Cultur. Landgraf Friedrich II. hatte jenes Lyceum gestiftet, und ein Schullehrer-Seminar damit verbunden, bei welchem Georgi zum 2ten Inspektor und Lehrer, vorzüglich des Gesanges, ernannt wurde, und jetzt gedachte er der Chöre eines Schulz, Rolle &c., auch wie er ein Singechor für Cassel errichten wollte. Und welche Hindernisse ihm auch die Calvinisten, in ihrer Unkunde, entgegenstellten, die Lutheraner halfen ihm seinen Plan durchführen, und bald ertönten Chöre von beinahe vierzig Individuen in den Kirchen und vor den Häusern der Musikfreunde. Mit Händel's „Messias" wurde der Chor in der Kirche eröffnet, und als er zum ersten Male auf der Straße auftrat, stand Vogler neben ihm, um ihn zu bewundern: Georgi fand sich hinlänglich belohnt. Mit der Wiedereröffnung des nach Landgraf Friedrichs Tode verabschiedeten Theaters ward G's Chor, seiner vortrefflichen Einrichtung und Schule wegen, damit verbunden; in dem großen Befreiungskriege aber griffen auch mehrere Seminaristen zu den Waffen, und der Chor schwieg. Als man ihn später wieder erneuern wollte, fand man, welche herkulische Arbeit mit solchem Unternehmen verbunden sey, und der kräftige Georgi war gestorben. Damit ging nun aber auch die Kirchenmusik, die durch Georgi zu einem so hohen Grade von Ausbildung gelangt war, immer rascher ihrem Verfalle entgegen, so daß jetzt fast gar keine Rede mehr von ihr ist. G.

Gerade Bewegung (motus rectus), s. Bewegung und Fortschreitung.

Gerade oder geradfüßige Stimmen sind nach gebräuchlicher Orgelbauersprache solche Stimmen, deren Größe durch gerade Zahlen, also ohne Bruch, bestimmt wird, z. B. 8füßig, 16fßg, 4 fßg. &c. Was man unter ungeraden &c. Stimmen zu verstehen hat, ergiebt sich daraus von selbst: eine Quinte $2^2/_3$' ist eine ungerade Stimme.

Gerade Tactart, s. Tact und Tactart.

Gerard, Professor des Gesanges an der Königlichen Musikschule und Mitglied der Gesellschaft der Nacheiferung (Société d'Emulation) in Lüttich, ist seinen Landsleuten schon durch mehrere treffliche Schriften über den Gesang, in Deutschland aber nur durch einige Contratänze und Walzer, und ein größeres theoretisches Werk: „Considerations sur la Musique en général, et particulièrement sur tout ce qui rapportà la vocale" (Betrachtungen über die Musik im Allgemeinen, und besonders über Alles, was auf den Gesang Bezug hat), aufs vortheilhafteste bekannt. Er handelt darin nicht von harmonischen Systemen, nicht von den Gesetzen des reinen Satzes, contrapunktischen Grübeleien oder modischen Spiegelgefechten, sondern führt den Leser über das Gewöhnliche und Alltägliche hinaus auf einen höheren, den eigentlich poetischen Standpunkt der Kunst; und das Werk ist somit eine der wichtigsten Erscheinungen in der neueren musikalischen Literatur, namentlich auf französischem Gebiete, so fruchtbar sich auch in den letzten Decennien die dortige Schriftstellerschaft zeigte. Eine ausführliche Inhaltsanzeige davon liefert die Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1823 pag. 493 in einer kräftigen, geistreichen Recension des Werkes. Wir be-

dauern, keine ausführlicheren Nachrichten über die Lebens-Verhältnisse dieses tiefdenkenden Meisters geben zu können.

Gerber, Heinr. Nicol., geb. im Schwarzburgischen 1702, Sohn eines Landmannes, studirte auf der wissenschaftlich guten, musikalisch dunkeln, Schule zu Mühlhausen, seit 1721 zu Sondershausen, wo es um die Tonkunst nur wenig besser bestellt war. Erst auf der Universität zu Leipzig wurde seine Liebe zur Tonkunst reich befriedigt durch den Unterricht von Seb. Bach, der sich seiner als Landsmann väterlich annahm. 1728 wurde er Organist in Heringen, einem Städtchen in der goldenen Aue, das bald gänzlich abbrannte. Seiner Körperlänge wegen stellten ihm die Werber so unablässig nach, daß er sich gänzlich eingezogen halten mußte, und nur einmal seinen Lehrer in Leipzig zu besuchen wagte. 1731 wurde er Hoforganist in Sondershausen, wo er bald auch am Hofe angemessene musikalische Beschäftigung fand. Neben Unterricht in der Kunst, Ausübung derselben und Composition bauete er gern musikalische Instrumente mit Verbesserungen und in neuen Formen. Unter anderen brachte er eine Art Strohfidel in Form eines Flügels fertig. Es hatte dieselbe 4 Octaven, deren Töne vermittelst der Tasten durch Anschlagen hölzerner Kugeln an Holzstäbe hervorgebracht wurden. 1749 sah er sich genöthigt, noch ein Hofamt anzunehmen. Dennoch componirte er eine Menge Concerte, Suiten und Uebungen fürs Clavier, Präludien und Fugen für die Orgel, mehrere Motetten und Manches für die Harfe, die er zu seinem Vergnügen spielte. Auch ein vollständiges Choralbuch mit beziffertem Basse und variirte Choräle schrieb er, welches letzte Werk besonders geachtet wird. Er starb, vom Schlage gerührt, 1775 am 6ten August in den Armen seines Sohnes, dessen dankbare Liebe ihm in seinem alten Lexicon ein kindliches Denkmal setzte.

Gerber, Ernst Ludwig, geboren zu Sondershausen am 29sten September 1746, daselbst gest. als Hof-Secretär am 30sten Juni 1819. In seinem neuen Lexicon der Tonkünstler hat er uns eine Selbstbiographie geliefert. Das Hauptsächlichste aus seinem Leben ist Folgendes: Von seinem Vater (s. d. vorherg. Art.) im Clavierspiele und in der Schule im Singen unterrichtet, wurde er bald Concertist. Die Hofmusik wurde vervollkommnet. Im 14ten Jahre versuchte er sich schon sogar in Zusammensetzung von Sinfonien. Dazu las er, was möglich, namentlich Adelung's Anleitung zur musikalischen Gelehrsamkeit; auch Walther's musikalisches Lexicon rc. Das Studiren gewann die Oberhand über das Praktische der Musik. 1765 bezog er die Universität Leipzig, wo er einige Ballette componirte und das Theater frei erhielt. In Concerten spielte er Violoncell. Die Mara, damals Dem. Schmehling, sang; das Koch'sche Theater war im schönsten Flor; Hiller's Operetten blüheten. Hier schrieb er 3 Concerte für das Violoncell, und Parthieen für das Orchester, die Glück machten. Auch im Spielen des Claviers wurde er fertiger, angeregt von Anderen. Zur Erleichterung der Geschäfte seines Vaters nach Hause zurückgekehrt, fand er die Musik vernachlässigt, suchte sie aber durch Compositionen wieder zu heben, und wurde als Musiklehrer der Fürstlichen Kinder und 1775 nach dem Tode des Vaters als Nachfolger angestellt. Da es ihm unmöglich war, die Musik blühender zu machen, legte er sich von jetzt an auf die Literatur derselben. Eine Sammlung Bildnisse der Tonkünstler (von Ferd. Nicolai) brachte ihn auf den Gedanken, sich ein biographisches Lexicon anzulegen, da Walther von den meisten nichts beigebracht hatte. Die Sammlung und die Lebensbeschreibungen wurden vermehrt. Dabei wußte er sich durch Reisen in Bekanntschaft mit guten und gut ausgeführten Musikwerken zu

erhalten, wobei er seine Literaturkenntnisse bereicherte. Die vorzüglichsten Männer unterstützten ihn durch Beiträge und Notizen. Mit unermüdlichem Fleiße und großer Geduld setzte er ein Werk fort, von dem er selbst glaubte, daß dazu weder Gelehrsamkeit noch Talent, sondern nur ausdauernde Anstrengung, Verzichtleistung auf Gewinn, Vollständigkeit und Vollkommenheit, wohl aber Kürze, Deutlichkeit und ungeschminkte Redlichkeit gehöre. Er bat daher um Verbesserungen und um Schonung, wenn seine Liebe zur Sache ihm die Unzulänglichkeit seiner Kräfte verdeckt haben sollte. Nicht weniger als 10 Jahre hat er alle seine Erholungsstunden der mühsamen Durchführung seines Planes gewidmet, bevor er sein altes, nunmehr vergriffenes Lexicon der Tonkünstler in 2 Theilen herausgab (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1790). Daneben erholte er sich von dem zuweilen geisttödtenden Geschäfte des Ausschreibens und Zusammenstellens durch mancherlei Aufsätze zum Vortheil der Kunst und der Künstler; schrieb auch mehrere Jahre Recensionen in die Erfurter Gelehrten-Zeitung. Nach immer fortgesetztem Sammeln, vielen Verbesserungen und bei gehäuften Vorräthen fing er 1797 an, den ersten Artikel zum neuen Lexicon der Tonkünstler zu bearbeiten, wobei ihm bald darauf die Erscheinung der Leipz. allg. musik. Zeitung sehr willkommen war. In diese lieferte er von Zeit zu Zeit nicht wenige Aufsätze und Berichtigungen. Unterdessen übersetzte Hr. Choron (s. dies.) die 2 Bände des alten Tonkünstler-Lexicons, da gänzlicher Mangel an einem ähnlichen Werke in Frankreich lästig zu werden anfing, in das Französische. So hatte dann schon seine erste, unvollkommene Arbeit Segen gebracht. Bei allem Schreiben für sein zweites Hauptwerk wurde doch noch zuweilen Einiges componirt, als Sonaten fürs Clavier, Märsche für Harmoniemusik, Choralvorspiele u. dergl. 1812 gab er bei A. Kühnel in Leipzig sein neues Lexicon der Tonkünstler &c. heraus in 4 Theilen. Durch dieses neue Werk ist aber das alte nicht unnöthig geworden, vielmehr verweist das neue auf das alte, so daß beide als ein Werk zu betrachten sind. Man liest also hier Berichtigungen, Ergänzungen und völlig neue, sehr vermehrte Artikel. Uebrigens soll das Buch nicht über 1800 hinausgehen. Was man von späteren Zeiten des 19ten Jahrhunderts darin findet, ist als Zugabe zu betrachten, wovon jedoch die Sterbefälle ausgenommen wurden, welche, so weit sie d. Verf. kannte, nachgetragen worden sind. Durch diese angestrengten und mühseligen Arbeiten, denen er selbst in 25 Jahren einen Nachfolger wünscht, hat sich der höchst achtungswerthe Mann den Dank aller Freunde der Tonkunst, und ganz besonders den Dank Derer verdient, welche an diesem unserem Werke mitarbeiten. Mag mancher Beurtheiler seiner Leistungen das noch Mangelnde so hoch, ja so übertrieben anschlagen, als er will: Fleiß, Treue und Redlichkeit wird er ihm nicht im Geringsten absprechen können, eben so wenig Nützlichkeit. Er half für seine Zeit einem dringenden Bedürfnisse abgeholfen, und so unschätzbare Vorarbeiten geliefert, daß sie kein Lexicograph entbehren kann. Sollte er überall genannt werden, wo er allein ohne weitere Berichtigung, der Sache nach, rein abgeschrieben worden ist, so würden wir seinen Namen sehr oft lesen. Er hat die Mühen gehabt ohne einen andern Segen als den hohen der Ueberzeugung, daß er der Kunst durch seinen leidenschaftlosen Fleiß Vortheil bringe. Desto größer sey unser Dank: sein Name stehe nach Verdienst in Ehren! Seine Liebe zur Tonkunst dauerte aus bis ans Ende seines Lebens. In allen seinen Berufsgeschäften zeichnete ihn die größte Pünktlichkeit und Ordnungsliebe aus. Ein treuer Diener seines Fürsten, ein stiller Bürger und sorglicher Haus-

vater, kannte er keine andere Erholung, als die er im Genusse und im Arbeiten fand, welche ihm die Tonkunst gewährten. — Daß in einem so umfangreichen, alle Jahrhunderte vom Beginn der Tonkunst bis 1800 n. Chr., ja darüber hinaus, umfassenden Werke, das aus so vielen Einzelnheiten besteht, dessen Materien allein er, wie er selbst sagt, aus allen fernen Ländern mühselig zusammenholen mußte, in einer Zeit, wo noch manches Musikalische, besonders zur Geschichte Gehörige einer genauern, ja jeder Untersuchung entgegensahe, nicht jede einzelne Angabe begründet, und jede Lücke ausgefüllt seyn kann, springt eben so sehr in die Augen, als die unerfahrene, leere Anmaßung und unredliche Undankbarkeit Derer, die ihn nur nennen, um eine Verbesserung laut werden zu lassen, aber schweigen, wenn sie ihn nur mit veränderten Redensarten abschreiben, ja sogar mit allen seinen Fehlern, die nicht ihm, sondern ihnen zur Last fallen. Wir wollen seiner Hülfe und seines treuen Fleißes auf das dankbarste gedenken, und es rühmen, daß nicht allein Deutschland, sondern auch Frankreich und Italien auf seine Bemühungen gebauet haben. — Seine ganze Bücher- und Manuscripten-Sammlung hat das Wiener Conservatorium an sich gekauft, und dadurch den Grund zu seiner Bibliothek gelegt. Unter diesen nach Wien gewanderten Werken war auch Gerber's durchschossenes Tonkünstler-Lexicon, mit eigenhändigen Supplementen bereichert. G. W. Fink.

Gerbert von Hornau, Martin, geb. zu Horb am Neckar in der Grafschaft Hohenberg in Würtemberg am 12ten August 1720, hatte sich von Jugend an einer sorgfältigen wissenschaftlichen Erziehung zu erfreuen, die er, eben so redlich als begabt mit geistigen Kräften, fleißig und erfolgreich benützte. Nicht nur die eifrigste Liebe zu gelehrten Kenntnissen, sondern auch gemüthliche Neigung für die Kunst überhaupt, namentlich aber die Tonkunst, zeichneten ihn frühzeitig aus, und erweckten Hoffnungen, die sich bald reich erfüllten. Den Gesang hatte er besonders lieb, und übte ihn so, daß er bereits in seinen Schülerjahren in öffentlichen Musikaufführungen in den Chören mit thätig war. Dies u. die Leistungen der Capelle zu Ludwigsburg, die damals unter die vorzüglichen gehörte, hatten sein Herz der Tonkunst so geöffnet, daß er ihr sein ganzes Leben hindurch treu ergeben blieb, und mit Lust und Anstrengung zu ihrer Förderung arbeitete. Zum geistlichen Stande bestimmt, nahm er das Ordenskleid der Benedictiner bereits 1736 an, empfing die Priesterweihe 1744, wurde bald darauf zum Professor der Philosophie und Theologie ernannt, und 1764 zum gefürsteten Abt des berühmten Klosters zu St. Blasien auf dem Schwarzwalde erhoben. Vor seiner Ernennung zum Fürstabt hatte er aus Liebe für Wissenschaft und Kunst 1759 bis 1765 eine große Reise durch Frankreich, Italien und Deutschland unternommen, auf welcher sein Hauptaugenmerk auf alle namhaften öffentlichen und Kloster-Bibliotheken gerichtet war. Seine Untersuchungen derselben waren besonders dem geschichtlichen Anbau der Tonkunst zugewendet für eine künftige Bearbeitung der Geschichte des Kirchengesanges. Seine Forschungen nach alten, bis dahin noch unbekannten oder unbenutzten Manuscripten waren bei dem Zutritt, den er überall hatte, sehr gesegnet. Seine Bekanntschaft mit dem Franziskaner Pater Martini zu Bologna, die sich bald in Freundschaft verwandelte, wurde ihm zu seinem Vorhaben nicht minder förderlich, als es seine Hülfe dem Pater Martini wurde, dessen höchst ansehnliche Bibliothek er außerordentlich vermehrte, und ihm sehr bedeutende Nachweisungen hinterließ, aus den Bibliotheken Deutschlands seine Schätze zu verdoppeln. Beide für die Geschichte der Tonkunst wichtige Männer waren mit einander übereingekommen, M. solle die allgemeine

Geschichte der Tonkunst bearbeiten und G. die Geschichte der Kirchenmusik. Hätte M. seinen Plan besser zu beschränken gewußt, was die Italiener in der Regel nicht wohl verstehen; hätte er so fleißig und umsichtig, am meisten weniger weitschweifig, mehr in des deutschen Gerbert's Weise, gearbeitet, so würde die Ausbeute für uns noch weit bedeutender geworden seyn (s. Martini). Trotz der außerordentlichen Sammlungen und ausgebreiteten, höchst ansehnlichen und wichtigen Bekanntschaften, deren G. sich erfreuete, brauchte er dennoch zum Vortheil seines Unternehmens die Vorsicht, seinen Plan 1762 der Welt vorzulegen und zugleich um Beiträge zu ersuchen. Ein großes Unglück war es, daß am 23sten Juni 1768 die Abtei St. Blasien mit der ganzen herrlichen Bibliothek und mit Allem, was auf den Reisen durch Frankreich, Italien und Deutschland für die Herausgabe des geschichtlichen Werkes von Gerbert zusammengebracht worden war, ein Raub der Flammen wurde. Er erwähnt dies in der Vorrede des Werkes selbst und setzt hinzu, es gereiche ihm zum Troste, daß damals der erste Theil seines Buches beinahe gedruckt gewesen sey, und die wichtigen Manuscripte bereits abgeschrieben in Anderer Hände, vorzüglich des Paters J. Bapt. Martini, sich befunden haben. Der Verlust vieler Vorarbeitung, das erneute Sammeln auch der von ihm selbst anderen Männern früher mitgetheilten Manuscripte, und der Neubau des Klosters, konnten beim geregelten Fleiße des eifrigen Mannes doch nur einen Aufschub der Herausgabe bewirken; 1474 erschien das Werk in 2 starken Quartbänden: „De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus — Typis San-Blasianis" (beide mit 40 Kupfern). Ohne dieses Werk würde Forkel's Geschichte der Musik wohl kaum erschienen seyn, oder doch viele Jahre später und auch wohl ärmer. Kein Musikgelehrter kann es noch jetzt entbehren, weshalb wir auch die Beschreibung desselben, die man übrigens in Forkel's Schriften liest, übergehen; man muß das Buch selbst nachsehen. Sein zweites Hauptwerk ist „Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissima. Ex vociis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Mart. Gerberto, Monasterii et Congregat. S. Blasii in Silva nigra Abbate S. Q. R. J. P. III T. in 4; Typis San-Blasianis 1784". Enthält es nun auch Einiges, was mit Nützlicherem hätte vertauscht werden können, und Anderes, was bereits in gedruckten Sammlungen mitgetheilt worden war, also nicht zum ersten Male ans Licht gestellt wurde, so hat Forkel doch ganz Recht, wenn er in seinem „musikalischen Almanache für Deutschland 1789" bei der Anzeige desselben sagt: Eine der wichtigsten Erscheinungen, die seit langen Jahren im musikalischen Fache vorgekommen ist: — das Werk ist unentbehrlich. Hatten nun aber auch Forkel und nach ihm Lichtenthal in ihrer musikalischen Literatur nur diese beiden Hauptwerke des gelehrten und fleißigen Abtes dem Inhalte nach beschrieben, so wäre es doch besser gewesen, wenn sie auch folgende Schriften des alten, thätigen Mannes nicht unberücksichtigt gelassen hätten, da sie gelehrten Musikern manchen Aufschluß und manche wichtige Winke gaben. Es sind: „Iter Alemannicum, Ital. et Gallic. 1765"; 2te Auflage 1773. — „Vetus liturgia Alemanica. T. II. c. fig. 1776." — „Monumenta veteris liturgiae. T. II. 1779." Seine vielen theologischen Schriften gehören nicht hieher. Er starb am 13ten (nach Anderen am 14ten) Mai 1793 im 73sten Jahre. An seine Stelle kam der Pater Mauritius Rippell, zuvor Archivar und Statthalter. G. W. Fink.

Gerhard, 1) **Jacob**, ein Componist des 16ten Jahrhunderts, war Cantor zu Brandenburg, und allen Nachrichten zufolge ein sehr ge-

lehrter und verdienstvoller Künstler. — 2) Justin Ehrenfried G., Orgelbauer, aus dem Weimar'schen gebürtig, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, u. bauete unter anderen 1751 eine große Orgel zu Ilmenau, die aber schon, noch ehe sie ganz vollendet war, am 3ten November 1752, sammt der Kirche, wieder abbrannte. — 3) Johann Heinrich Gerhardt, Cantor zu St. Nicolai in Brieg, wurde geboren am 4ten April 1708 in Groß-Weigelsdorf im Oelsnischen (Schlesien), und war der Sohn des M. Martin Benjamin G. Er erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik von Bancke, Oehm, Bitschky und Antoni zu Brieg, besuchte das dasige Gymnasium, und widmete neben seinen Vorbereitungsstudien zur Universität auch der Musik viel Zeit und Fleiß. Von 1730 bis 1734 studirte er zu Jena Theologie; seine Liebe zur Kunst aber siegte über den väterlichen Willen, der ihn zu diesem Studium bestimmt hatte, und so suchte er sich nach Vollendung seiner Studien hauptsächlich noch in der Musik weiter auszubilden, welches Bestreben auch der beste Erfolg krönte. 1739 wurde er als Cantor nach Brieg berufen, und zwar an die Stelle, die seit 100 Jahren schon immer nur von Mitgliedern aus der Gerhardt'schen Familie bekleidet worden war. Er starb in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. o.

Gerissene Zunge, eine Schlagmanier der Pauken, s. dies. und Zunge.

Gerke, August, ein aus den ersten Decennien des laufenden Jahrhunderts noch jetzt rühmlichst bekannter Violin-Virtuos und Componist. Es erschienen von ihm, meist bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, mehrere große Concert-Ouverturen, worunter eine mit Viol. princip. (op. 10) und eine andere für Militär-Orchester et à 3 Coups de Pistolet (op. 13); dann einige Polonaisen für Orchester; Harmoniemusiken für Militär-Orchester mit türkischer Musik; Concert-Variationen und Potpourri's für eine Violine mit Orch. und Quartett-Begleitung; mehrere Trio's für 2 Viol. und Baß (op. 2 und 8); Violinduetten (op. 1, 7 u. 16); Polonaisen für Pianoforte mit Violinbegleitung (in E, Es und C); und endlich mehrere Unterhaltungsstücke für Pf., Amusements, Divertimento's, Souvenir's rc., worunter auch einige zu 4 Händen, — und alle fanden überall die beste Aufnahme. Namentlich waren es seine Militärmusiken, die viel Aufsehen und Theilnahme erregten. Er hat darin das Gefällige mit dem Würdigen, Kräftigen und Zarten zu verbinden gewußt, und selbst im leichten Flusse der Tanzmelodie sich nicht zum Gemeinen herabgelassen. Die Violinduette dürfen wohl mit denen von Kreutzer zu vergleichen seyn, und stehen, ihrer geringeren Schwierigkeit, Dehnung und manierirten Einkleidung wegen, vielleicht noch über denselben, so Viel sie auch sonst, was die Methode anbelangt, aus der französischen Schule enthalten. Von den Violin-Concerten dagegen hört man jetzt nur noch sehr selten reden oder spielen. bbb.

Gerl oder Görl, Franz, Schauspieler und Componist mehrerer Operetten, war bis 1794 Mitglied des Schikaneder'schen Theaters, und nach der Zeit an der Nationalbühne zu Brünn angestellt. Die bekanntesten von seinen Compositionen sind „das Schlaraffenland", „die Wiener Zeitung" (beide mit Schack gemeinschaftlich bearbeitet, aber ohne großen Beifall), „ein Trauergesang zu Rolla's Tod", „Graf Balbarone oder die Maskerade" (erhielt vielen Beifall und wurde an mehreren Orten aufgeführt), „der Stein der Weisen" und „der dumme Gärtner".

Gerl oder Gerle und Gerla, Hans. Walther, Doppelmayer, Murr und alle übrigen älteren musikalischen Historiographen erwähnen eines Hans Gerl, der sich im 16. Jahrhunderte als Geigen- und Lautenmacher, und auch als Virtuos auf seinen Instrumenten, und musikalischer Schriftsteller zu Nürnberg berühmt machte, und Gerber fügt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon noch hinzu, daß derselbe der Sohn von Conrad Gerl, dem ältesten Lautenmacher (starb 1521 zu Nürnberg), von dem sich noch einige Nachrichten vorfinden, gewesen sey; erst J. K. S. Kieshaber (damals Assessor der Königl. Baier. Ministerial-Archivs-Commission und Reichsarchivadjunct) machte 1816 ausfindig, daß zwei Nürnberger Lautenmacher, Namens Hans Gerl, im 16ten Jahrhunderte gelebt haben, und nur der ältere davon, welcher wahrscheinlich auch derjenige gewesen sey, von welchem man gewiß weiß, daß er 1570 starb, zugleich auch als Schriftsteller ein nicht geringes Ansehen zu seiner Zeit hatte. Kieshaber theilte das Resultat seiner emsigen Forschungen in sehr ausführlichen „Bibliographischen Nachrichten von Hans Gerle, dem ältern, berühmten Lautenisten zu Nürnberg“ in der Leipz. allgem. musik. Zeitg. 1816 pag. 309 ff. mit, wo wir denn dieselben, wer sich dafür interessirt, nachzulesen bitten. Man findet daselbst, neben einer sorgfältigen Zusammenstellung der früheren biographischen Data auch das Wissenswertheste über des älteren Gerle's Schriften, deren Titel, der Mehrzahl nach, schon Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon mittheilt. — Das Todesjahr des jüngern H. G. ist historisch ungewiß, wenn nämlich 1570 das des ältern ist, was auch noch nicht ganz erwiesen werden kann. — Die Instrumente, namentlich die Violinen, beider G. zeichneten sich sowohl durch schönen Ton als höchst precise und elegante Proportion, und besonders sehr richtige, gleichmäßige, starke Resonanz aus. Die jetzigen Geigenmacher sind sehr bemüht, ein Instrument aus der Gerle'schen Fabrik zu bekommen, um es restaurirt dann für einen enorm hohen Preis wieder zu verkaufen; aber nur sehr selten gelingt ihnen ihr Forschen. S.

Gerlandus, mit dem Zunamen Chrysopolitanus, war in der Mitte des 12ten Jahrhunderts Kanonikus und Rector der Schule St. Paul zu Besançon, auch geboren daselbst, und ein für seine Zeit tief denkender musikalischer Schriftsteller. Der Abt Gerbert sammelte seine musikalischen Schriften, und gab sie nach einem Manuscripte der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien im zweiten Bande seiner Sammlungen musikalischer Schriftsteller pag. 277 ff. unter dem Titel „Gerlandi fragmenta de musica“ heraus. Insbesondere handeln dieselben de fistulis und de notis. 20.

Gerle, s. Gerl.

Germanen. Die Benennung dieses Volkstammes, als eines uralt eingebornen in seinen Sitzen zwischen den Tyroler Alpen gegen Mittag, Ost- und Nordsee gegen Mitternacht, Oder und Riesengebirge gegen Morgen, Rheinstrom und darüber hinaus gegen Abend, finden wir zuvörderst beim Tacitus im ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung. Wohl ohne Zweifel ist dieser Name nicht nach römischer Weise, wie es sonst uns wohl öfters begegnet, entstellt, sondern ächt, und bedeutet „Wehrmann“ im Wesentlichen, zunächst aus „Ger“, der altdeutschen Benennung für „Speer“, als der damaligen Hauptwaffe, entstanden. Nicht nur der Sprachwurzel angemessen erscheint diese Ableitung, auch dem ganzen Wesen und Seyn der Germanen, wo jedem freien Manne die heilige Pflicht der Landes-Vertheidigung oblag, während auch noch insbesondere jedweder

Hausvater den eignen Heerd bei einzelnen Fehden, oder etwa gegen Räuber und heimathloses Gesindel sonst, mit den Waffen in der Hand zu schützen hatte. Wehrfester hieß der Ehrenname solcher Heerdes-Vertheidiger, die neben einander in gleicher Unabhängigkeit lebten, vorkommenden Falles zusammentretend in gemeinschaftliche Berathung für Kriegs- und Friedens-Angelegenheiten. Man wolle jedoch dabei nicht an demokratische Gemeinde-Verfassung denken. Vielmehr eine patriarchalische Bundes-Verfassung war es: jeglicher Wehrfester ein unabhängiger König über Familie und Knechte. Dabei schloß sich der Kreis naturgemäß durch Gemeinsamkeit des nächsten Interesses, wohl auch des eigenthümlichen Dialektes — die Sprache ist ja eine unbewußte Nachschöpfung der Welt und des eignen inneren Lebens — zusammen, so daß die gesammte Germanenwelt aus vielen, theils größeren, theils kleineren Völkerschaften und Stämmen bestand, zusammengehalten durch gemeinschaftliche Grundsprache und Sitte im Ganzen und Großen. Und eben durch das Einzeldaseyn und den lebendigen Verkehr von Haushalt zu Haushalt und Mann zu Mann erhielt sich das Ganze und Große lebendig und frisch. Diese vielgegliederte Einheit der Germanen theilte sich in zwei große Hauptscheidungen, als Gränzzug ungefähr durch den Lauf des Maines und das Fichtelgebirge bezeichnet. Nördlich wohnten die Sassen, mittäglich die Swewen, beide durch ihre Namen in ihrer unterscheidendsten Eigenthümlichkeit ausgesprochen. Die Sassen nämlich hielten, dem Ackerbaue vorzüglich ergeben, sich mehr auf ihre alt angeerbten Sitze beschränkt. Die Swewen waren aufgelegter zu ausgreifenden Unternehmungen und zu einem umschweifenden Leben überhaupt. Aber im Wesentlichen zeigten Beider Grundeigenschaften sich doch vollkommen ähnlich: Treue dem gegebenen Worte, Ehre den Frauen, Heldentrotz dem Feinde, Demuth vor den Göttern. Diese verehrten sie in reichlich sagenhafter Gestaltung, aber in bedeutungsvollem Abglanz des einiggültig ewigen Lichtes, so daß vielleicht keine andere Mythologie darin den Wettkampf mit der Germanischen zu bestehen vermag. Wie unter allen tapfern und waffenfreudigen Völkern, lebte und webte auch bei den Germanen Poesie, und ihre unabtrennliche Schwester, Musik, in heiteren Ehren. Ob und in welchem Maaße ein besonderer Sängerstand daselbst statt gefunden habe, erörtert im vorliegenden Werke der Artikel Barde. Als musikalisches Instrument der Germanen wird uns aus den römischen Berichten neben den Kriegshörnern, welche natürlich mehr den Befehl rufenden, oder nach dem heutigen Ausdrucke signalisirenden, wie den eigentlichen Musikwerkzeugen angehören, die Zither oder Harfe genannt. Wir haben uns dieselbe nicht allzugewaltig im Umfange, etwa der heutigen Harfe vergleichbar, zu denken. Dawider wehrt sich die nothwendig rüstige Beweglichkeit der Sänger in jenen stets kampfbereiten, und den Mann zumehrst nach seiner Wehrhaftigkeit würdigenden Tagen. Eben so wenig aber dürfen wir selbige Harfen oder Leiern in unserer Vorstellung allzuzierlich zusammenschrumpfen lassen. Sie hatten durch Wald und Thal und Feld hin mächtig zu tönen, vernehmbarlich auch noch durch das Getümmel der Schlacht. Und auch bei den festlichen Mahlen, wo Lied und Saitenklang nimmer fehlen mochten, galt es ein kräftiges Klingen durch die großen Hallen hin, indem die freudigen Helden neben einander an langen Tafeln zechten, wenn gleich gezähmt und gemildert durch die Gegenwart edler Frauen und Fräuleins, als Schenkinnen die Feier mit ihrer Gegenwart ehrend. Muthmaßlich, ja aus den Ueberlieferungen alter Sagen so gut als gewiß, ward schon sehr früh das Saitenspiel als Streich-Instrument behandelt. Wir finden die Sänger in

unseren alten Heldenkunden unter dem Namen der Fiedler aufgeführt, und unser nun wohl allgemein gekanntes, oder doch als ehrenwerth anerkanntes Vorzeitdenkmal, das Nibelungenlied, nennt das Schwerdt des ritterlichen Sängers Volker seinen Fiedelbogen. Aber auch sanfte und weiche Klänge, „er fiedelte süße Töne" sagt das Lied, wußte der kriegerische Meister Volker seinen Saiten zu entlocken, wie sich denn das überhaupt nicht anders erwarten läßt von der Musik eines Frauen-dienenden und Frauenehrenden Volkes, aus dessen weiterer eigenthümlicher Fortbildung späterhin der Minnesang in all seinen zartbewältigenden Zaubern emporblühete. Der Hauptinhalt jedoch der frühesten Germanischen Lieder bildeten, Wehrmanns-Liedern angemessen, die Heldenthaten der Altvordern, durchwebt mit den Sagen und Wundern ihrer ahnungsreichen Götterwelt. So berichten es uns römische Beobachter; so liegt es im Wesen jedes heroisch-poetischen Volkes; so bestätigen es uns die noch übriggebliebenen Nachklänge aus jener kriegerischen Sangeswelt. Daß wahrlich solche Nachklänge uns in den Heldendichtungen und Heldensagen der späteren, sogenannt romantischen Zeit mit aufbehalten sind, wird so leicht kein unpartheiisch gründlicher Forscher auf jenem Gefilde sich mehr ableugnen wollen. Die Gestalten der früheren Zeit haben sich allzu eigenthümlich dorten bewahrt, und treten oft allzu unverkennbar historisch hervor, um Zweifeln darüber noch Raum zu vergönnen. Ueberhaupt offenbart sich eine so kräftige Continuität in dem Strom der Germanischen Geschichte und Bildung, so lange nämlich dieser Strom sich in seiner altedlen Eigenthümlichkeit erhielt, daß wir mit großer Zuversicht von den Erscheinungen der uns bekannteren Zeit auf die Beschaffenheit des früheren Quells zurückschließen dürfen. Diese Reinheit erhielt sich, bis die zerreißenden inneren Kriege Deutschlands, im 15ten Jahrhunderte zuerst verderblich losgebrochen, der Ausländerei den Weg bahnten, fremde und verderbliche Elemente mit einzusprühen. Die große und heilsame Veränderung dagegen, welche nach und nach in das Germanenvolk durch die Verkündigung des Evangeliums gedrungen war, hatte der Eigenthümlichkeit der Sitte und des Wesens keinen Eintrag gethan. Das Licht ist farbenfrei. Es erhöhet eben nur den Glanz der vorhandenen Farben, und so ging es im Wesentlichen auch hier. Die verborgene Priesterweisheit des Heidenthums, in alten Ahnungen und Bildern mit dem noch umwölkten reinen Lichtstrahle spielend, wich diesem Lichtstrahle selbst, der aber freilich selbst nicht mehr ganz rein zu den Bekehrten kam, sondern bereits gemischt mit allerhand entstellendem Menschenwerk, wie es im Laufe der Zeit, und dem inwohnend mangelhaften Treiben aller Zeit nach, den göttlichen Offenbarungen angeschossen war. Das Wissen der Germanen blieb damals immer noch (wie schon früher unter der Leitung ihrer weissagenden Frauen und geheimnißkundigen Heidenpriester) mit mannigfachem Aberglauben untermischt, der sich denn auch durch alle Zweige dieses Wissens ergoß: Heilkunde, Kriegskunst, kurz nicht irgend eine Bestrebung des menschlichen Geistes ausgenommen. Aber der natürliche gesunde Sinn der Germanen führte doch meist jene üppigen Auswüchse wiederum im tiefsten Leben auf die ächte Wurzel zurück. Und so geschah es im Laufe der Jahrhunderte, daß eben aus Deutschland, der uralten Germania, lange nachdem der Name „Germanen" aus dem täglichen Leben und Wirken verschwunden war, das Wurzelleben der Offenbarung durch Luther in gereinigter Gestaltung hervortrat, und sein segnendes Licht über die Welt ergoß. Uns aber drängt die Umgränzung unserer vorliegenden Aufgabe wiederum in die Tage der eigentlichen Germanenwelt, ihrer Thaten und ihres Wis-

sens, zurück. In wie fern die ausdrücklich sogenannt Nordischen Völker, Dänen, Schweden, Norweger, dem Germanenstamm zugehören oder nicht, bildet eine Frage, die, vielfach angeregt, namentlich jetzt auf sehr unterschiedliche Weise beantwortet wird. Der gegenwärtige Berichterstatter giebt, was ihm nach angestrengten und mit Liebe getriebenen Arbeiten in diesem Fache als ächt aufgegangen ist. Der früher erwähnten alt-römischen Ansicht, die Deutschen seyen ein sogenannt eingebornes Volk, stemmt sich die uns durch Offenbarung geläuterte und bestätigte Geschichts-Erfahrung entgegen, das gesammte Menschengeschlecht sey aus Asiens Hochebene hernieder gestiegen, sich durch die Welt hin verbreitend nach allen Richtungen. Die alten Sagen der Germanen deuten bestimmt auf diese Ursprungs-Erinnerungen hin. Die Aehnlichkeit der Deutschen und Persischen Sprache tritt bestätigend mit ein. Um ein Großes unverkennbarer aber noch zeigt sich die Aehnlichkeit der Schwedischen und Dänischen Sprache mit der Deutschen, alle drei hervorgegangen aus einem Ur- und Grunddialecte, welcher sich in seiner Alterthümlichkeit auf der abgeschiedenen Insel Island, die Insel, das Eiland insbesondere geheißen, behauptet hat, lebendig bis auf den heutigen Tag, und jetzt eben deshalb den beschränkenden Namen des Isländischen an sich tragend. Aber diese Sprache bezeichnet sich selbst mit dem Namen Edda, Altmutter, welchen zugleich ihre Sagensammlungen führen, hier, wie bei allen Geschlechtern der Erde, Grundquellen des vom Offenbarungslicht noch nicht durchstrahlten träumerischen Erkennens der Menschen. Was wir von dem Götterdienste der Deutschen wissen, klingt unverkennbar mit jenem Eddaglauben zusammen, und bestätigt somit die schon angedeutete Germanische Urverwandtschaft, welche sich auch noch sonst in den Leibesgestaltungen der Völker offenbart und in deren kriegerischem, sangesfreudigem, Frauen ehrenden, und überhaupt ritterlichem Grund-Character. Die Sprachabweichungen, welche man anführt, um eine Stammverschiedenheit zwischen Nordmannen und Germanen nachzuweisen, verschwinden theils bei näherer Beleuchtung; theils gehören sie zu den Räthseln, welche noch zukünftige Lösung verheißen, gleichwie die Dämmerung den Sonnenaufgang ankündigt; theils auch heben sie durch ihre Minderzahl die weit überwiegende Mehrzahl der Uebereinstimmungen keineswegs auf, sondern vielmehr nur noch entschiedener hervor. Bei den metrischen Formen giebt sich die Germanische Wurzel bei den Nordmannen oder sogenannten Scandinaven gleichfalls, und, indem auch ihre Poesie durch das Vorwalten des Reimes bedingt und zusammengehalten wird. Zwar treffen wir keineswegs in den ältesten und eigenthümlichsten Nordlandsliedern den Endreim an, aber auch in manchen der ältesten uns übriggebliebenen deutschen Gedichten, z. B. in Otfried's Harmonie der Evangelien, findet der Endreim, wenigstens nach dem seither angenommenen Sinne, nicht statt. Und gewiß doch hatte Otfried in dem ausdrücklich dargelegten Bestreben, sein Werk möglichst allgemein eindringlich für alle Landsleute zu gestalten, ja ein recht eigentlich deutsches Nationalwerk aufzustellen, die hergebrachteste und beliebteste Form des poetischen Maaßes gewählt. Wir können also allerdings in ihm einen Nachhall der alten Heldenlieder aufspüren und anerkennen. Die nordischen Gesänge hielten zu Anfang den Buchstabenreim als, so zu sagen, das Pfeiler- und Sparrwerk ihres Gesammtbaues fest, späterhin den Sylbenreim, verstreuet in die Zeilen ihrer Strophen. Endlich als Volkslieder sich in der sogenannten Romanzen- oder Balladenform offenbarten, ward ihnen der Endreim eben so nothwendig, als den deutschen Liedern gleichen Gehaltes. Beiden, häufiger jedoch den nordischen, Dichtungen dieser Art,

pflegt sich eine Endzeile anzufügen, mit keiner oder geringer Aenderung hinter jeder Strophe wiederkehrend, ein Spruchwort etwa, oder einen Klagelaut, oder einen Jubelruf ausdrückend, wodurch das Ganze in räthselhaft anmuthiger Weise sich zusammenwebt, aus jeglicher Abweichung wiederum in den Grundton, in das variirte Thema rc. (wolle man diese Verdeutlichung für ein musikalisches Lexikon gelten lassen), zurücktönend. Für diese altväterlichen kleinen epischen Gebilde, sofern sie sich noch in Deutschland, weit mehr in Schweden, Island, Dänemark und Norwegen, durch Ueberlieferung lebendig erhalten haben, finden wir die Melodien in vorherrschender Kraft nach den Molltönen hinüber strebend. Namentlich die isländischen Liederweisen klingen fast allzumal aus Moll (vergl. z. B. auch die in der Beilage zum Art. Eskimo mitgetheilten Gesänge). Verflogene Nachtigallen, im rauhen Clima um ein eingebüßtes Paradies klagend, möchte man sich versucht fühlen, sie zu nennen, folgte nicht dieser sehnsüchtig liebliche Anklang den germanischen Liedern allerwärts hin nach, und ob nach den Gewitterwundern der Völkerwanderung ein Germanenstamm seine siegreichen Banner königlich herrschend in den Maigefilden Ober-Italiens aufgeflanzt habe, oder in den üppigen neapolitanischen und sicilischen Gegenden, oder in Spaniens und Portugals duftigglühenden Gärten. Wir sehen also, es handelt sich im Grundanklange von einer weit höheren Gattung des Heimwehes, als der, welche sich eben nur auf eine schönere und fruchtreichere irdische Heimath, oder auf irgend eine irdische Heimath überhaupt bezieht. Wie alle und jede wahrhafte Poesie ein Sehnen nach dem verlornen Paradiese in sich trägt, und sich deshalb Milton schon in der Wahl des Gegenstandes seines großen Gedichtes als einen ächten Dichter bewies, offenbart sich vorzüglich in der Poesie der Germanen ein solches wehmüthiges Ringen. Keineswegs ist auch dies dem kriegerischen Character des germanischen Lebens fremd, vielmehr auf's allerinnigste damit verschwistert. Wo das Auge kühn in den Tod blickt, blickt es auch gern freudiglich hoffend darüber hinaus. Und so finden wir es in den verschiedenartigsten Völkerstämmen, durch welche die germanische Bildung sich ergoß und verzweigte, immerdar wiederum unverkennbar abgespiegelt. Mochte es nun seyn, daß sie sich mit dem arabischen Seyn und Wesen verwebte, wie auf der Pyrenäen Halbinsel, oder mit dem Gallischen, wie in Frankreich und den Brittischen Inseln, oder mit dem Römisch-Griechischen, wie in Italien: die germanische Urweise dringt allenthalben durch, und offenbart sich in der Musik und Poesie zugleich vermöge des Reimes, zeige er sich auch nur, wie in den ältesten spanischen Dichtungen, als Assonanz oder sonst in freieren Formen. So, während der Name Germanen aus der Weltgeschichte in ihrem Fürderschreiten nach und nach als Volks- und Stammes-Benennung völlig verschwand, erhielt, ja verbreitete sich zu erhöhetem Leben die germanische Bildung auf's mannigfachste in allen europischen Landen, ja großentheils auch noch darüber hinaus. Die Grundzüge dieser Bildung haben wir schon vorhin angedeutet, und brauchen nur darauf hinzuweisen, um die Erkenntniß des Heilbringenden ihrer Verbreitung hervorzurufen. Die Musik insbesondere gewann bei dieser nach und nach erfolgenden Fürder- und Umgestaltung des Lebens an harmonischer Fülle, die Vielseitigkeit der ineinandergreifenden Gebilde auch ihrerseits darstellend, wie unter den Artikeln Teutschland — teutsche Musik und Scalden — scandinavische Musik, die hier nothwendig zu vergleichen sind, weiter erzählt ist. — Wenn zwar wir keineswegs die antike Musik, wie von manchen Seiten her versucht worden ist, auf die Melodie

allein beschränken wollen, ihr etwa höchstens die Octavenbegleitung zugestehend, müssen wir doch erkennen, wie in ihr das reiche Element der Harmonie nur noch sehr unentwickelt in der Knospe lag. Zu seiner jetzigen Blüthe hat es sich erst im Gedeihen der germanischen Bildung entfaltet, welche man öfters auch wohl die romantische zu nennen gewohnt ist.

L. M. F.

Gern, G., der ältere, erster Bassist an dem früheren Nationaltheater zu Berlin, geb. zu Rottendorf bei Würzburg, u. gest. zu Berlin 1829, begann seine theatralische Laufbahn 1780 zu Mannheim, wo er während der ganzen Zeit seines Aufenthalts daselbst sich der Liebe und des größten Beifalls von Seiten des Publikums zu erfreuen hatte. 1795 kam er als Churfürstlicher Hofsänger nach München, von wo er endlich 1801 nach Berlin berufen wurde. In seiner Blüthezeit gehörte er zu den ausgezeichnetsten Baßsängern Deutschlands. Besonders rühmte man an ihm eine überaus angenehme Fülle des Klanges seiner Stimme und einen seltenen weiten Umfang derselben, womit er denn auch noch viele gründliche musikalische Kenntnisse verband, sowohl was deren Technik, als eigentliche tiefe Kunst anbelangt. Seit 1816 trat er nur sehr selten noch öffentlich auf.

Gero, Johannes de, ein Contrapunktist und vorzüglicher Madrigalen-Componist des 16. Jahrhunderts, dessen Arbeiten in mehreren alten historischen Schriften auf's Rühmlichste erwähnt werden. Auf der Königlichen Bibliothek zu München befinden sich noch zwei Sammlungen zwei- und dreistimmiger italienischer Madrigalen und französischer Canzonen von ihm, die in den Jahren 1552—1559 zu Venedig gedruckt wurden. Auch Baini zählt ihn in seinem Werke über Palestrina zu den besseren Componisten, deren Blüthezeit unmittelbar vor Palestrina's Zeitalter fällt.

Gerosi, ein italienischer Orgelbauer der neuesten Zeit, aus Bergamo gebürtig, baute in mehreren Städten Oberitaliens, wie z. B. in Piacenza, vorzügliche Orgelwerke in neuer Form, mit ausgedehnter Claviatur, einem vorzüglich gut eingerichteten Schweller und schnellem Wechsel von piano und forte.

Gersbach, Joseph, geboren zu Säckingen am Rhein, einer der sogenannten Waldstädte Badens, wo sein noch lebender Vater, ein allgemein geachteter Mann, Müller und Mühlarzt ist, starb als zweiter Lehrer an dem evangelischen Schullehrer-Seminar zu Karlsruhe am 3ten December 1830. In seinem 13. Jahre kam er auf das Gymnasium in Villingen im Schwarzwalde, wo sich sein von Natur außerordentliches Talent zu den Wissenschaften und Künsten schnell entwickelte. Musik und Poesie waren seine Lieblingsbeschäftigungen. Er gehörte schon damals zu den geübtesten Sängern und Orgelspielern, und dabei lernte er die Behandlung fast aller Instrumente. Deshalb wurde ihm, obschon nur Jüngling noch, auch die Leitung des Kirchengesanges in der Klosterkirche zu Villingen anvertraut. Da er seiner Unwohlhabenheit wegen durch Unterrichtgeben sich seinen Unterhalt verdienen mußte, so konnte er nicht so viel Zeit auf seine Studien und namentlich auf seine musikalischen Uebungen verwenden, als er selbst wünschte; mit desto mehr Fleiß und Aufmerksamkeit aber trieb er dieselben. In Freiburg studirte er Anfangs die Rechte, widmete sich später aber der Philologie, und der Musik nur so weit, als sie ihm das beste Mittel war, seinen Unterhalt sich durch Unterrichtgeben darin zu verdienen. Nach Vollendung seiner Studien ward er als Lehrer an einer Erziehungsanstalt in Gottstadt am Bielersee angestellt, und von hier kam er nach Iferten (Yver-

dun), wo er Pestalozzi näher kennen lernte, und es sich zur Lebensaufgabe machte, das musikalische Fach auf so naturgemäße Weise zu bearbeiten, daß es mit den anderen schon ausgearbeiteten und mit Erfolg betriebenen Fächern gleichen Schritt halten und auf die harmonische Ausbildung der Jugend einen entschiedenen Einfluß auszuüben vermöchte. In den 10 folgenden Jahren lebte er als Musiklehrer überaus glücklich in Zürich. Hier legte er den Grund zu seinem kunstvoll ausgemessenen Lehrgebäude der Musik. Auch mit Nägeli und dessen Bestrebungen für das Gesangswesen trat er in engste Verbindung. Die Erkenntniß des wesentlichsten Elements der Musik, nämlich der harmonischen Verhältnisse, nahm er in seinen Unterricht auf, und lehrte sie auf eine sehr sinnige, leicht faßliche Weise. Während seines Wirkens in Nürnberg, wohin er von Zürich aus sich wandte, entdeckte er die Gesetze des Rhythmus, und stellte zum ersten Male das ganze, von Logier nicht gebührend beachtete System dieses sonst dunkeln Theiles der Musik wissenschaftlich auf. Dadurch zog er die Aufmerksamkeit vieler deutschen Pädagogen auf sich, und er erhielt 1813 den Ruf an eine neu errichtete Erziehungsanstalt nach Würzburg, blieb aber nur ein Jahr hier, und kehrte, fast ohne alle Geldmittel, die er nie recht zusammen zu halten verstand, nach der Schweiz zurück. 1817 lehrte er in Iferten in der Töchterschule bei Niederer und etwas später in der Pestalozzi'schen Knabenanstalt. Bald darauf folgte er wieder einer Einladung als Lehrer nach Nürnberg, wo er sein Wander-Vöglein in 66 vierstimmigen, viel gesungenen Liedern herausgab. An das Schullehrer-Seminar zu Karlsruhe ward er 1823 berufen. Hier erhoben sich durch ihn die Kinderchöre in den Schulen, der vierstimmige Choralgesang und das Orgelspiel in den Kirchen. Auf sein Betreiben wurden daselbst in fast allen evangelischen Schulen zur besseren Uebung des Gesanges kleine Orgeln angeschafft. Bald erstand unter seiner Leitung auch ein Verein zur Verbesserung des Kirchengesanges. Für diesen Zweck gab er heraus „4stimmige Choralgesänge der evangelischen Kirche." Für den Jugendgesang componirte er viele Lieder, von denen aber erst ein Heftchen, unter dem Titel „Singvöglein" im Druck erschienen ist. Seine größeren und kleineren Figuralgesänge ließ er nicht oft aufführen, mehr Compositionen von Nägeli. Für die Herausgabe einer Harmonielehre und zur Stärkung seiner angegriffenen Gesundheit erhielt er ein Paar Jahre vor seinem Tode Urlaub, den er zu einer Reise in die Schweiz benützte. Dort componirte er in der Zeit viele Vocalmusiken, namentlich Canons und Fughetten, welche zur Zergliederung dienen sollten, um alle musikalischen Begriffe und Gesetze practisch genau nachzuweisen. Doch ließ er selbst nur zwei Probehefte davon drucken, und große Wandtafeln zum Unterrichte in der Tonlehre. Die Herausgabe des Ganzen werden wir wahrscheinlich noch von seinem geistig verwandten Bruder, Anton, Musiklehrer in Zürich, zu erwarten haben. Er starb an einem nervösen Schleimfieber.

Gerson, Joannes, von seinem Geburtsorte Champagne auch Charlier, und wegen seiner ausnehmenden Frömmigkeit doctor christianissimus genannt, wurde geboren 1363, und starb zu Lyon am 12. Juli 1429. Er war Prior des Cölestiner-Ordens zu Lyon, nachgehends auch zu Paris, wo man ihn zugleich zum Kanzler der Kirchen und Universität ernannte, und ist einer der ältesten musikalischen Schriftsteller, von welchen die Geschichte noch zuverlässige Nachrichten ertheilt. Eine hieher gehörige Abhandlung von ihm „de canticorum originali ratione" befindet sich im 3. Bande seiner sämmtlichen Werke, die 1518 in drei Bänden zu Basel und 1706 in fünf

Bänden zu Amsterdam erschienen. Ferner sind in diesen enthalten ein lateinisches Gedicht „de laude musicae“, und endlich mehrere Beschreibungen einer großen Menge alter und neuer musikalischer Instrumente. Nach seinem Tode ward ihm in der Paulskirche zu Lyon ein kostbares Denkmal errichtet. 3.

Gerstäcker, Friedrich, merkwürdig als einer der ausgezeichnetsten, gründlichst gebildeten Meister deutscher Gesangskunst, wurde geboren zu Schmiedeberg in Sachsen 1788. Sein Vater war Chirurgus, und bestimmte ihn Anfangs zum Studium der Medicin. Auf der Kreuzschule zu Dresden aber, auf welche ihn derselbe zu dem Behufe schickte, entwickelte sich sein musikalisches Talent, das schon der Schullehrer zu Schmiedeberg durch einigen Unterricht im Clavierspielen aufgeregt hatte, so auffallend schnell und vortheilhaft, daß sein Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, bald die allseitigste, auch väterliche Billigung erhielt. Der häufige Besuch des ital. Operntheaters zu Dresden, wozu ihm die Theilnahme an den Chören, zu welcher jeder Kreuzschüler damals verpflichtet war, Gelegenheit verschaffte, mochte wohl das Meiste dazu beitragen. Von der Natur mit einer wunderherrlichen, umfangreichen u. sehr biegsamen Tenorstimme beschenkt, auch in der Bildung seines Aeußeren bevorzugt, war die Wahl, welchem Theile der geliebten Kunst er vornehmlich seine Kräfte zuwenden solle, nicht schwer: dem dramatischen. Er ging nach Chemnitz und nahm daselbst ein Engagement als erster Tenorist bei der Nitz'schen Schauspielergesellschaft, die auch zu Freiberg spielte. Hier zu dem Besitze der nöthigen allgemeinen Theaterroutine gelangt, kehrte er nach Dresden zurück zu der Secunda'schen Operngesellschaft, wo er mit der sogenannten Schulbildung im eigentlichen künstlerischen Gesange auch bald einen ausgebreiteten Ruf sich erwarb. Namentlich wußte man von Leipzig aus, wo jene Gesellschaft wechselsweise Vorstellungen gab, nicht genug die schöne Stimme und den ergreifenden Vortrag des jungen Landsmanns zu rühmen. Alle Zeitungen waren voll seines Lobes, und das Publikum drängte sich zu den Darstellungen, laut einstimmend in den hehren Enthusiasmus der Kritik. Kleine Reisen, welche er in dieser Zeit durch Deutschland machte, trugen nicht weniger zur weiteren Verbreitung des erlangten Rufes bei, und von Hamburg und Cassel aus, wo er nachgehends längere Zeit engagirt war, wußte er theils durch die Größe seiner Kunst, theils durch größere Wanderungen durch Dänemark, Holland, Frankreich u. s. w. denselben zu einem europäischen zu erheben. Wo nur in den Jahren 1816 bis ungefähr 1824 des Tenoristen Gerstäcker aus Cassel Namen genannt wurde, da regte sich auch das sehnlichste Verlangen, ihn zu hören, und der Enthusiasmus für seine Leistungen machte selbst die gewichtigsten Namen in der musikalisch-dramatischen Kunst für den Augenblick vergessen. Besonders war es sein vortrefflicher recitativischer Vortrag, der noch gehoben wurde durch die hinreißende Lieblichkeit seines Arioso, was die deutsche Kritik so sehr für ihn einnahm und willig die kleinen Mängel seiner Schule übersehen ließ. Leider starb er schon im Sommer 1825 in Cassel, Nichts als das lebhafte Andenken an seine Leistungen zurücklassend, unter denen namentlich sein Tamino, Sargines, Belmonte, überhaupt aber alle hohen Tenorparthien als Musterbilder für seine Zeitgenossen genannt werden müssen.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, der einstmalige Lieblingsdichter der deutschen Nation, der auch als Critiker auf den Literaturzustand seines Zeitalters kräftig einwirkte, ist nicht minder merkenswerth für den Musiker, namentlich den dramatischen Tondichter. Er wurde geboren 1737

zu Tondern in Schleswig, wo sein Vater als Rittmeister in dänischen Diensten stand. Nach Vollendung seiner Studien zu Altona und Jena trat er in vaterländische Kriegsdienste, die er aber schon 1766 als Rittmeister wieder verließ. Hierauf durchwanderte er verschiedene Civil-Departements, alle seine Mußezeit den Wissenschaften und Künsten widmend. 1770 schrieb er eine Abhandlung über die schlechte Einrichtung des italienischen Sing-Gedichtes, und stellte dabei zugleich die Frage auf: warum die Deutschen dieselbe nachahmen? Diese Abhandlung wurde in mehreren öffentlichen Zeitschriften abgedruckt. 1775 wurde er Resident bei der freien Reichsstadt Lübeck. Hier schrieb er 1780 „Vorschlag zu einer neuen Art, den Generalbaß zu beziffern", der ebenfalls an verschiedenen Orten veröffentlicht wurde, aber keinen sonderlichen Anklang fand. Seit 1785 lebte er als Mitdirector des Lotto-Justizwesens in Altona, wo er 1786 das tragische Melodram „Minona oder die Angelsachsen" verfaßte, das der Capellmeister Schulz in Musik setzte. Alters halber legte er 1812 seine Stelle nieder, und lebte bis an seinen Tod (1. Nov. 1823) ausschließlich den Wissenschaften und Künsten. Hauptsächlich war es die dramatische Dichtkunst, der er seine Kräfte widmete; doch gehören seine derartigen Werke nicht hieher. Für den Musiker sind noch von Interesse „die Kriegslieder eines dänischen Grenadiers", die er als Militär dichtete; ferner seine „Ariadne auf Naxos", die er im vertrautesten Umgange mit Klopstock, Basedow, Voß, Schlegel, Resewitz u. A. sang; und endlich auch, und diese wohl vorzüglich, seine der bekannten Bach'schen Fantasie, aus den Probestücken zum Versuche, unterlegten Worte, worin er die in der Musik herrschende Situation ausdrückt. Man findet dieselben in der vom Professor Cramer herausgegebenen „Flora", u. auch in G's sämmtlichen Schriften, welche 1816 in drei Bänden zu Altona erschienen. Dr. Sch.

Gerstenbüttel, Joachim, geboren zu Wismar um 1650, widmete sich Anfangs der Theologie, welche er auch zu Wittenberg studirte. Doch war seine Liebe zur Musik immer dabei vorherrschend, und das Ansehen, welches er als fertiger Clavier- und Violinspieler, nicht minder als angenehmer Baßsänger in allen Gesellschaften genoß, mochte wohl hauptsächlich dazu beitragen, daß er nach Beendigung seiner Studien sich ganz der Musik widmete. Er ging nach Hamburg, gab hier einige Zeit Unterricht im Clavier- und Violinspiele, auch im Gesange, und ward endlich 1674 nach Bernhard's Abgange zum Cantor daselbst erwählt. Er starb am 10. April 1721, den Ruf eines auf's Gründlichste und vielseitig gebildeten Tonkünstlers und mehrere Compositionen hinterlassend, von denen aber nur sehr wenige im Drucke erschienen sind.

Gervais, 1) **Charles Aubert**, geboren zu Paris am 19. Febr. 1671, stand gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Capellmeister in Diensten des Herzogs von Orleans, und hernach in denen des Königs zu Paris, wo er 1744 starb. Von seinen Compositionen sind nur drei Opern bekannt: „Meduse", „Hypermnestre", und „les amours de Prothée", welche in den Jahren von 1697 bis 1720 mehrere Male auf den Pariser Theatern mit allgemeinstem Beifalle gegeben wurden. — 2) **P. N. Gervais**, der ältere, geboren zu Mannheim, war einer der ausgezeichnetsten Schüler vom Concertmeister Fränzl, dem Vater, wie überhaupt einer der größten Violin-Virtuosen seiner Zeit. Er starb zu Lissabon, wohin er von Paris aus gegangen war, an den Folgen eines Duells, um's Jahr 1795. Zu Paris sind mehrere Violinconcerte (in C, D und Es von ihm erschienen, die zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts noch von den Violinvirtuosen gern ge-

spielt u. in den Concerten auch gern gehört wurden. — 3) Andreas G., der jüngere, war ebenfalls ein Schüler von dem ältern Fränzl, und stand als erster Violinist im Orchester des Nationaltheaters zu Mannheim. Von ihm scheint auch die „Méthode pour l'accompagnement du clavecin" verfaßt worden zu seyn, die 1799 erschien; doch läßt sich darüber, wegen Mangel des Vornamens auf dem Titel, nichts Zuverlässiges sagen; sie kann eben so gut auch einem der beiden vorhergehenden G. angehören.

Ges ist der Name der siebenten Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter (von c an), wenn dieselbe zu es die kleine Terz oder zu b die kleine Sexte ausmacht, also das durch ein b um einen halben Ton erniedrigte g. Als verminderte Quinte sollte der Ton ges zu dem Grundtone c in dem Verhältnisse von $^{45}/_{64}$ stehen, d. h. die Länge seiner Saite sollte von der Saite c $^{45}/_{64}$ ausmachen, weil ges aber zugleich als fis, von dem es nur enharmonisch verschieden ist, zu dem Tone d die große Terz, und zu dem Grundtone c die übermäßige Quarte betragen muß, so wird es zu diesem in dem Verhältnisse von $^{32}/_{45}$ ausgeübt. Ueber das Weitere vergleichen Verhältniß und die dahin gehörigen Artikel. Als Grundton einer Tonart wird ges nur in den Dur-Tonarten, nicht in den Moll-Tonarten gebraucht (s. Ges-Dur und Ges-Moll).

Gesang. Zunächst und vornehmlich bezeichnet man mit diesem Worte den Vortrag poetischer Worte in abgemessenen, und ihrer Höhe und Tiefe nach bestimmten Tönen der menschlichen Stimme, oder die Anwendung dieser zu musikalischem Zwecke, die nun natürlich oder künstlich, oder auch keins von Beiden seyn kann. Darüber vergl. d. Art. Charakteristik der menschlichen Stimme, Vocalmusik und Vortrag der Vocalmusik. — Dann pflegt man auch wohl von einem Instrumental-Musikstücke, und selbst von einem Instrumente, zu sagen, es habe viel oder wenig Gesang, wenn seine Melodien viele oder wenige cantabile Sätze enthalten, oder (ist's ein Instrument) wenn sein Ton, besonders in der äußeren Gestaltung, dem der menschlichen Stimme sehr oder wenig ähnlich, also klangvoll, lange aushaltend rc. ist. S. Cantabile und Cantilena. Allen Geigeninstrumenten läßt sich in diesem Begriffe Gesang zusprechen, weil die Zeitdauer, Kraft rc. ihres Tones ganz dem Willen des Spielers überlassen ist, wie die Gestaltung der menschlichen Stimme dem Sänger. Auch die Blasinstrumente haben in solcher Bedeutung viel Gesang, weniger aber als die Geigeninstrumente, da die Verbindung der Töne bei weitem nicht so gesangähnlich auf ihnen bewirkt werden kann als auf diesen. Schlaginstrumente, zu welchen wir hier auch, mit Ausnahme der Orgeln und überhaupt aller Instrumente, die durch Wind zum Tönen gebracht werden, die Clavierinstrumente rechnen, können auf keinen, oder doch nur sehr wenigen Gesang Anspruch machen; ihre Klänge verhallen schnell, sind ohne Productivität. — Nicht sehr verschieden von der zweiten Bedeutung nimmt man drittens Gesang auch für Melodie (s. d.), die Tonfolge der Hauptstimme eines Tonstücks überhaupt. — In einer vierten Bedeutung endlich gebraucht man das Wort Gesang auch als generelle Benennung eines größeren Gesangstücks oder einer poetischen Dichtung, auch nur eines Theiles derselben; für Lied rc. Namentlich werden in einigen Gegenden die Kirchenlieder schlechtweg nur Gesänge genannt, und daher der Name Gesangbuch. S. Kirchengesang und Kirchenlied.

Gesangbuch. Was man unter Gesangbuch versteht, dürfen wir als allgemein bekannt voraussetzen. Oeffentliche Gesangbücher

sind solche Sammlungen von religiösen Liedern oder Kirchengesängen, von denen in einer oder mehreren Kirchen allgemein Gebrauch gemacht wird; Privatgesangbücher sind nur zur häuslichen Andacht oder Gottesverehrung bestimmt und nicht für den öffentlichen oder allgemeinen Gebrauch. Vorzüglich durch die Reformation ward der deutsche Kirchengesang zu einem der wirksamsten Mittel der Volkserziehung erhoben, und deshalb fühlte man auch zu ihrer Zeit sehr lebhaft das Bedürfniß öffentlicher Gesangbücher. Hatte Huß schon unter den böhmischen Brüdern den Kirchengesang in böhmischer Sprache eingeführt, so entstand zuerst auch eine Sammlung böhmischer geistlicher Lieder, die wir noch haben (s. Choral) und die 1535 der Pfarrer Mich. Weiß zu Landskrone in's Deutsche übersetzt herausgab. Dieselbe war 400 Gesänge stark; doch sind nur 2 davon in spätere Gesangbücher aufgenommen, und von dem einen, „Der Tag vertreibt die finstere Nacht", ist die erste Strophe selbst unter den Nachtwächtern mancher Oerter zum Singen beim Abgehen von der Nachtwache in Gebrauch geblieben. Indeß soll es, wie unter Anderen auch Schellhorn in seiner „Ergötzlichkeit" (Bd. 1 S. 55) annimmt, schon vor der Reformation ein deutsches Gesangbuch gegeben haben. Peter von Dresden (Petrus Dresdens.) dichtete einige halbdeutsche und halblateinische Lieder, wie z. B. „In dulci jubilo" etc. Luther gab sein erstes deutsches Gesangbuch 1524 heraus. In der ersten Ausgabe bestand es nur aus 8, vorher auf einzelnen Blättern gedruckten, Liedern; in der 2 Ausgabe (1525) aus 16, in der dritten aus 40, und in einer späteren aus 60 Gesängen, worunter auch einige von Luthers Freunden. Die letzte Ausgabe dann, aus 89 Liedern bestehend, besorgte 1545 der Buchdrucker Valentin Babst zu Leipzig. In den evangelisch-lutherischen Kirchen war dies Gesangbuch lange Zeit in Gebrauch, und seine Gesänge sind, der Mehrzahl nach, auch bis auf den heutigen Tag noch in den meisten protestantischen Gesangbüchern erhalten worden (s. Rambach's „Anthologie christl. Gesänge", 1816). Luthers Beispiel, religiöse Lieder in deutscher Sprache zu dichten, fand noch im 16. Jahrhunderte viele Nachahmer, z. B. an Poliander, Nic. Decius (1557 „Allein Gott in der Höh' sey Ehr"), Markgraf Albert IV. („Was mein Gott will"), Nic. Selneccer (1592 „Laß mich dein seyn und bleiben"), M. Schalling („Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr!"), Pf. Nicolai („Wachet auf, ruft uns die Stimme"; nach Text und Melodie), u. A. Das 17. Jahrhundert stand dem 16. nicht nach; an Flemming, der Churfürstin von Brandenburg Louise Henriette, Herrmann, Gerhard (Verf. von 120 Liedern), Geyer, Neumark u. A. fand auch hier die geistliche Liederdichtung die thätigsten Förderer und Stützen; nicht minder im 18. Jahrhunderte an Rodigast („Was Gott thut, das ist wohlgethan"), Schmolke, Neumeister, Löscher u. A. Die Lieder aller dieser und noch vieler anderer Dichter erschienen größtentheils jedoch Anfangs nur unter eigenen Titeln; in den Kirchen (protest.) hielt man sich immer hauptsächlich noch an Luthers Gesänge, welche so allgemein verbreitet und in dem Volksmunde waren, daß es nur weniger Exemplare des davon veranstalteten Gesangbuches in den verschiedenen Gemeinden bedurfte. Die Cantoren und Musik-Directoren größerer Städte, wie z. B. Schein in Leipzig, Vopelius daselbst, u. A. nahmen zuerst auch andere Lieder als von Luther in ihre Gesangbücher auf. Dann erlaubte man sich, nach Luthers Vorgange, der auch in den von ihm aufgenommenen Liedern, wie in dem Ambros. Lobgesange, dem Glauben und anderen, bedeutende Veränderungen vorgenommen hatte, Abänderungen und Weglassungen anstößiger Verse und veralteter Ausdrücke. Alles dies machte,

um des gemeinschaftlichen Kirchengesanges willen, die Einführung bestimmter Gesangbücher nothwendig, womit denn auch gegen Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts schon die geistlichen Behörden einzelner Provinzen und größerer Städte anfingen. So gab 1696 Trogilius Arnkiel ein Holsteinisches Gesangbuch heraus; 1703 erschien ein Hallesches; 1707 ein Hohenstaufisches; 1711 ein Berliner, das aber 1713 schon durch den Probst und Inspektor Porst eine veränderte Ausgabe erlebte; 1735 ein Nordhausisches; bald darauf ein Magdeburgisches, und so schnell auf einander in jeder großen Stadt und Provinz, die eine eigene obere Kirchen-Behörde hatte, ein anderes, blos für den Gebrauch in der Kirche und Gemeinde der Stadt oder Provinz fest bestimmtes, neben welchem kein anderes öffentlich angewandt werden durfte. Wie schnell dies Alles ging, beweist, daß ein Freund der Hymnologie, der dänische Etatsrath Moser, 1751 schon eine Sammlung von 250 verschiedenen Gesangbüchern und ein Register über 50,000 Lieder besaß. Daß indeß der innere und äußere Zustand aller jener Gesangbücher ein noch sehr beschränkter war, bedarf wohl keines besondern Nachweises. Erst mit Gellert, der 1757 seine „geistlichen Oden und Lieder" herausgab, begann eine günstigere Periode für dieselben. Es traten neue Dichter auf, deren Lieder die ihrer Vorgänger in mehr als einer Rücksicht übertrafen, als Klopstock, J. A. Schlegel, J. A. Cramer, Ch. Ch. Sturm, Ch. F. Neander, B. Münter, Lavater, Heeren u. A. Daher vereinigte sich 1765 Zollikofer mit dem Kreissteuer-Einnehmer Weiße zur Herausgabe eines neuen Gesangbuches für die reformirte Gemeinde in Leipzig. Er brach damit, durch manche Hindernisse und Anfechtungen, die Bahn zur Verfertigung und Einführung neuer Gesangbücher auch in den protestantischen Kirchen. Zuerst folgten seinem Beispiele 1767 die reformirten Gemeinden zu Bremen und Lüneburg; dann 1773 die lutherischen in der Churpfalz; 1778 die Bremer Domgemeinde; 1779 Braunschweig; 1780 Schleswig-Holstein und Berlin; 1782 Copenhagen, Anspach, und so der verschiedenen Städte und Provinzen nach und nach immer mehrere, daß jetzt, seit Erscheinen des Zollikofer'schen Gesangbuches, über 100 öffentliche, neue protestantische Gesangbücher vorhanden sind. 1819 kam eins für die deutsche lutherische und reformirte Gemeinde in Nordamerika zu Baltimore heraus. Manche Gemeinden haben in diesem Zeitraume schon ein zweites neues Gesangbuch erhalten, und darunter mehrere ein solches, dem neben dem Texte sogar auch die Melodien in Noten beigedruckt sind, wie z. B. in Würtemberg; andere bedürfen es noch, entweder weil man in dem ersten Bestreben der aufklärenden Reinigung zu weit oder nicht weit genug gegangen ist. Auch in vielen katholischen Kirchen fängt man nach und nach immer mehr an, sich neuer deutscher Gesangbücher zu bedienen. Selbst für den veredelten jüdischen Cultus sind deutsche Gesangbücher erschienen, schon 1819 von Johlson, 1821 von Kloy, und neuester Zeit noch andere. — Der Vollständigkeit und auch Sonderbarkeit wegen müssen wir zum Schlusse noch eines juristischen Gesangbuches erwähnen, das 1824 bei Sühring zu Leipzig erschien. Frankreich rühmte sich, seinen Code Napoleon in Versen zu besitzen; darauf unternahm es auch ein Deutscher, das römische jus civile in Verse und Musik zu bringen, indem er jeden Abschnitt desselben auf die Melodie irgend eines bekannten Liedes oder Gassenhauers setzte: natürlich nichts mehr als ein Scherz. Mehr darüber in der „Cäcilia" Bd. 1 pag. 160 ff. N.

Gesanglehre, s. den folgend. Art. Gesangmethode.

Gesangmethode. Hierunter versteht man gewöhnlich ein auf Kunstregeln zurückgeführtes eigenthümliches Verfahren in der Ausbildung der menschlichen Stimme zum kunstvollen Gesange; im strengsten Sinne schreibt man oft nur den Italienern eine solche Gesangmethode zu. Es ist nicht zu leugnen — Italien war das Land, in welchem die Kunst des Gesanges zuerst und am glücklichsten cultivirt wurde; schon 314 bis 335 ließ es sich der Pabst Sylvester angelegen seyn, eigentliche Gesang-Bildungsschulen anzulegen. In einer solchen Schule wurden gesangfähige Jünglinge von einem Lehrer, Primicerius genannt, im Gesange und im Lesen der heil. Schrift unterrichtet. Die Zöglinge solcher Institute, welche man Ministralen nannte, mußten bei heiligen Handlungen und feierlichen Messen religiöse Gesänge vortragen, welche nach und nach in den Ritus der Kirche als wesentliche Bestandtheile aufgenommen wurden. Schon früh hatten die italienischen Sangmeister einen großen Ruf, so daß selbst ausländische Fürsten (namentlich Carl der Große) Sänger nach Rom schickten, um die geheim gehaltene Kunst des Gesanges abzulernen. Seit dem 16ten Jahrhunderte wurde jedoch erst ein höherer und reinerer Sinn für kunstvollen Gesang geweckt, und die Namen eines Palestrina, Scarlatti, Durante, Pasi, Pistocchi, Amadori, Seli, Brivio, Redi, Porpora, Leo, Feo, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti ꝛc. werden immer als Sterne erster Größe glänzen. Die berühmtesten Kirchen- und Opernsänger gingen aus jenen Kunstschulen (s. Conservatorium) hervor. Fragen wir nun nach den characteristischen Zügen in der italienischen Gesangmethode im Allgemeinen, so ist nicht zu verkennen, daß sie vor allen Dingen durch eine naturgemäße Dressur der Stimmorgane reine Intonation und Biegsamkeit der Kehle glücklich erstrebt; kein Volk hat bis jetzt so viele und so treffliche Stimmbildungs-Uebungen aufzuweisen als die Italiener. Demnächst verwendet sie allen Fleiß auf Veredlung und Bildung des Tones selbst, und giebt dem Gesange durch Tonmarkirung, Tonschwellen u. Tonverschmelzung einen eigenthümlichen Reiz, der durch deutliche Vocalisation und scharfe Heraushebung der Consonanten noch erhöht wird; dabei hat sie die mezza voce (halbe Stimme) und as parlando auf eine eminente Weise cultivirt. Bildung des Ton-Elements ist somit im Allgemeinen die Grundfarbe dieser Methode; die Klangschönheit des Tones ist ihr Ein und Alles. Die mit Recht belobten Kirchen-Compositionen vieler alten italienischen Meister sind vorzugsweise auf schönen, getragenen Schwellton berechnet; werden sie von Sängern ausgeführt, denen diese Eigenschaften mehr oder weniger abgehen, so verlieren sie den wesentlichsten Reiz ihrer Schönheit; die Töne müssen, so zu sagen, schwimmen und klingen. Dabei tritt die Declamation meistens zurück, ja wird oft geradezu mißhandelt. Nach einer andern Richtung hin wurde aber die Bravourkunst in solchem Grade gesteigert, daß namentlich die Opernsänger geradezu darauf ausgingen, sich in melismatischen Kunststücken und Gurgeleien zu überbieten; selbst die heftigsten Gegner haben diesem Unwesen keinen Damm entgegenstemmen können, und namentlich hat die modern-italienische Gesangmethode und Manier eine völlig characterlose Physiognomie angenommen. Die alte italienische Gesangmethode bestand vorzugsweise im sogenannten getragenen Singen, und verlangte das formare, fermare und finire des Tones, sie ließ ebenfalls viel Biegsamkeit zu, doch mußten es Passagen seyn, deren Charactere in der menschlichen Stimme selbst ihre Basis hatten. Mit Recht stellte diese erste Methode den schöngebildeten

Ton als Grundmaterial des Gesanges hin: sie forderte von ihm Kraft und Fülle; Sprache und Gesang mußten sich gegenseitig durchdringen, wodurch der Sänger gezwungen ward, sinngemäß vorzutragen. Die moderne Methode dagegen besteht, mit wenig Ausnahmen, nur nebenher in melodiösen Phrasen, deren Bildung einförmig über eine Form geschlagen ist. Ehedem hielt man die ausgebildete Menschenstimme für das edelste aller Instrumente, und begleitete, um ihren Reiz recht zu genießen, sie so discret als möglich; jetzt begräbt man sie unter unsinniges Instrumenten-Geprassel, und läßt sie ohne Rücksicht auf Situation oft nichtssagende Figuren abgurgeln. Es ist ungerecht und undankbar, wenn deutsche Rigoristen, das Wesen der ächten italienischen Gesangmethode verkennend, ohne alle Restriction ausgesprochen: das Wesen der italienischen Gesanglehre ziehe überhaupt von deutscher Gesangbildung ab, beschränke sich fast nur auf Stimmbildung, geringe theoretische Kenntnisse und eine einförmige Vortrags- und Verzierungs-Manier. Dem ist nicht so; wenigstens treffen diese Vorwürfe nicht jene Schulen, aus welchen die oben genannten Gesangsriesen hervorgegangen sind. Die Bühnensänger der früheren Zeit waren schon Gesangskünstler, ehe sie in Italien in der Oper auftraten; sie waren gründlich gebildete Musiker und Componisten. Die moderne italienische Gesangmethode ist nur eine Abart der ächten; dem Deutschen stehts aber gar nicht zu, wegwerfend von italienischer Gesangskunst zu urtheilen, denn er hat bis jetzt nichts Besseres dagegen aufzustellen. Daß die Singstimme, wie irgend ein Instrument, der Schule, und zwar recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Vortrags ganz gesondert ist, wird kein Kunstverständiger leugnen; wo finden sich aber, einige Ausnahmen abgerechnet, im deutschen Vaterlande Bildungsanstalten für höhere Gesangscultur? — Es ist wahr, wir haben Singacademien, Gesangvereine, und man darf dreist behaupten, daß der Chorgesang in Deutschland und in der Schweiz in technischer Beziehung eine Vollendung erreicht hat, welche selbst in Italien vergebens gesucht wird; die höhere Gesangskunst, der Sologesang aber ist offenbar im Sinken, u. man dürfte ziemlich weit reisen, bevor man ein Paar Duzend guter Sänger und Sängerinnen zusammenbrächte, die dieses Namens würdig wären, und nicht allein ein schulgerecht ausgebildetes Organ, sondern auch einen guten Vortrag, richtige Declamation, reine Aussprache, Seelenausdruck und gründliche musikalische Kenntnisse vereinigen. Man messe nur die meisten unserer Sänger und Sängerinnen mit diesem Maaßstabe! — Einzelne, sehr bedeutende Vorzüge sind Einzelnen allerdings zuzugestehen, aber ein Ganzes, wie es sich nicht etwa die Fantasie träumen od. das höhere Interesse wünschen kann, sondern wie es menschlich realisirt werden könnte, und vormals wirklich realisirt wurde, wird man jetzt, namentlich in Deutschland, selten und ausnahmsweise aufstellen können. Man hört jetzt fast gar kein wahrhaft schönes und kunstgerechtes Trillo, sehr selten vollkommene Mordenten, eine gerundete Coloratur, ein wahres, unaffectirtes, seelenergreifendes Portament, eine vollkommene Ausgleichung der Stimmregister und feste Haltung der Töne in den verschiedenen Nuancen des Zu- und Abnehmens; die meisten Sänger, sobald sie die edeln Portamentokünste in Anwendung bringen wollen, distoniren sogar; das Publikum, an unvollkommene Leistungen gewöhnt, übersieht die Schwächen der Sänger, und ist mit Routiniers zufrieden. Wollen wir deutsche Ehrlichkeit bewahren, so müssen wir zugestehen, daß gerade unsere besten Sänger unter dem Einflusse italienischer Gesangmethode gebildet worden sind,

daß die ächte italienische Methode als Basis aller wahren Gesangbildung anerkannt werden muß; der deutschen Gründlichkeit ist es aber noch vorbehalten, die italienische Gesangmethode ihrer höchsten Vollendung entgegenzuführen; wir müssen die Ergebnisse dieser Methode auf ihre physiologische Basis zurückführen, der Methode selbst wissenschaftliche Form, wissenschaftlichen Gehalt geben, und die Vortragslehre derselben zur psychologischen Disciplin erheben. Die Kunst des Gesanges hat ihren Ursprung in der Seele des Menschen, und nur in ihren Tiefen ist Wahrheit zu finden; sie ist eine psychologische Kunst. Das Wort soll im Gesange weder Nebensache seyn, noch soll es vorherrschen; aber mitsprechen soll es, und die Aufgabe aller wahren Vocal-Componisten wird gelöst, wenn sie Wort- und Tonausdruck wahr, schön, effectvoll verschmelzen, ohne ächte Bravourkunst zu vernachlässigen; denn der Gesangs-Künstler kann als solcher auch verlangen, daß er das Gefühl, den Character in einer kunst- und schmuckvollen, gleichsam potenzirten Form verwirklichen darf. Aus diesem Fundamentalsatze, der keines Beweises bedarf, folgen nun für Methodik des Gesanges bestimmte Forderungen, welche an keine bestimmte Kunstschule, an kein Volk, an kein Land gebunden sind. Gesang basirt sich 1) auf den Ton: dieser spricht unmittelbar zum Gefühle; 2) auf das Wort: dieses spricht unmittelbar zum Verstande. Hieraus ist klar, daß Ton- und Sprachbildung mit Gefühls- und Verstandesbildung Hand in Hand gehen müssen. Man konnte in pädagogischer Rücksicht keinen größeren Fehlgriff thun, als Kehlbildung isolirt von Verstandes- und Gefühlsbildung zu betreiben; soll sich der Kunstunterricht zur Kunsterziehung erheben, so muß sich Kunstbildung mit Menschenbildung aufs innigste vereinigen. Der wahre Kunstlehrer, und namentlich der Gesanglehrer, soll auf den ganzen Menschen wirken; er hat einen eben so großen Antheil an der Seelenbildung des Zöglings als der Religionslehrer. Es genügt durchaus nicht, daß er blos verstehe, was der Schüler von ihm lernen soll; er muß Fähigkeit und Lust haben, die Neigungen und Anlagen des Schülers aufzusuchen, und Alles, was er ihn lehren will, an diese zu knüpfen und lebendig zu machen. Ein Lehrer, der die Anlagen des Schülers nicht zu gebrauchen und zu kräftigen, seine Lust und Neigung zu beobachten, zu nähren und zu benutzen weiß, ist selbst bei der größten eignen Kenntniß und Kunstfertigkeit — unbrauchbar; denn eine Sache können, technisch vermögen, und sie lehren können — sind zwei wesentlich verschiedene Dinge (s. Marx's Gesanglehre, Anhang). Wenn sich ein Lehrer die genaueste physiologische Kenntniß der menschlichen Stimmorgane erworben hätte, ja wenn es möglich wäre, daß er von jedem Schüler richtige Intonation, Athemöconomie, kurz die vollendetste Kehlbildung mechanisch abzwingen könnte, so hätte er für eigentliche Gesangskunst doch noch nichts gethan, u. zwar blos aus dem einfachen Grunde, weil der Gesang eben eine psychologische Kunst und kein mechanisches Handwerk ist; weil Kunstfertigkeit nur Mittel, nicht Kunstzweck ist. Ehe der eigentliche Gesangunterricht beginnt, muß schon die Anlage durch musikalische Gehöreindrücke geweckt seyn: es muß das Ohr für rhythmische Verhältnisse und sangbare Melodie empfänglich gemacht seyn. Es soll das Kind aber nicht zum eigentlichen Lernen angehalten werden, damit es nicht verkümmere; aber was es hört, kann durch kluge Leitung zum wesentlichen Unterrichte werden. Zu seiner eignen Unterhaltung soll in diesem zarten Alter das Kind seine Stimme versuchen, sie oft in Bewegung setzen. Das befördert ihr kräftiges Heranwachsen, und

es wird es gern von selbst thun, wenn es oft die Erwachsenen singen hört (s. d. Art. Gehör). Im eigentlichen Elementar-Unterrichte bereite man dann eine strenge, begriffmäßige Beschulung vor; es lerne das Kind richtig und natürlich singen; was durch Gehörübungen vorbereitet war, werde ihm auch in musikalischer Zeichenschrift durch das Auge zur geistigen Anschauung gebracht. Nägeli's umfassendes Elementarwerk kann hier die trefflichsten Dienste leisten, namentlich wenn der Unterricht massenweise betrieben werden soll, nur muß freilich der Elementarlehrer auch wirklich so seyn, wie er nach Nägeli seyn soll. Daß die Bildung zum Sologesange durch Privatunterricht mehr als durch Massenunterricht befördert werden kann, versteht sich von selbst. Der Privatlehrer kann die natürliche Anlage des Kindes genauer beobachten. Das eine Kind lernt leichter durch den Verstand, das andere leichter durch Uebung des Organes; ein drittes hat ein großes Nachahmungstalent, ein viertes großes Conceptions-Vermögen, um eine Aufgabe als Ganzes zusammenzufassen. Manches Kind besitzt nur eine solcher Eigenschaften in vorzüglich hohem Grade, ein anderes in geringerem Grade. Ein Kind erlernt die rhythmischen Uebungen mit größter Leichtigkeit, hingegen fallen die melodischen ihm schwer; dem Einen machen Sprünge mehr Mühe, dem Andern die halben Töne; das Eine kann leichter den Ton schwellen, das Andere ihn kräftig ausstoßen; dem Einen fällt das Colorit der Vocale schwer, dem Andern die Deutlichkeit der Aussprache. Die Methodik kann und muß sich also immer accomodiren nach dem individuellen Falle; eine Accomodation, welche beim Massenunterrichte in gleichem Grade nicht möglich ist. Da aber die Erfahrung lehrt, daß beim Chor-Unterrichte die Macht der Sympathie einen wesentlichen Vortheil für Gesangsbildung darbietet, so ist es immer rathsam, den Privatunterricht wenigstens mit zwei Individuen zu betreiben (s. Nägeli S. 6). Sind nun die Zöglinge, mit Rücksicht auf ihre physischen und psychischen Kräfte, gründlich beschult; ist das Feld urbar gemacht zur Befruchtung, ist das Organ befähigt, der Musiksinn erschlossen — so kann eine eigentliche Kunstbildung erstrebt werden. Damit steigern aber auch die Anforderungen an den Lehrer. Außer Lehrfähigkeit und moralischer Unbescholtenheit fordern wir vom Lehrer, daß er 1) ein tüchtiger, vorurtheilsfreier Musikkenner, wo möglich auch musterhafter Sänger und Pianofortespieler sey; 2) daß er theilweise Kenntniß von der Physiologie habe, damit er die Stimmorgane naturgemäß ausbilde; 3) verlangen wir schlechterdings philosophische, insbesondere psychologische, ästhetische und Sprachkenntnisse; 4) genaue Bekanntschaft mit klassischen Dichterwerken, und 5) erhebliches Talent für characteristische Reproduction poetisch-musikalischer Werke. Daß unsere deutschen Gesanglehrer, namentlich die, welche niemals unter dem Einflusse italienischer Kunst gelebt, oft nicht zwei der obigen Forderungen erfüllen, ist jedem Sachkundigen leider bekannt; sie sehen und lächeln von der Höhe des Generalbasses und des Contrapunkts stolz herab auf die Singmeister anderer Nationen. Aber in ihrer Gelehrsamkeit — die oft genug bloße Schulfuchserei ist — verwechseln sie gewöhnlich den Hauptzweck ihrer Lehrstunden: sie bilden Musiker, wo sie — Sänger bilden sollten; sie betrachten als Zweck, was nur Mittel seyn kann; sie lehren viele schöne, nützliche, ja unerläßliche Dinge, vergessen aber, dem Schüler die Mittel an die Hand zu geben, auf den Standpunkt ihn zu erheben, wo er von Allem, was er weiß, den richtigen Gebrauch machen kann. Ein Tanzmeister, welcher seine Zöglinge durch Theorien von Noverre rc.

zu Tänzern machen wollte, ohne Fuß-, Beine-, Arme- und Körperhaltung zu bilden und zu üben, würde mit Recht verlacht; er würde höchstens Schwätzer über Tanzkunst, aber keine Tänzer bilden. In Deutschland glaubt aber jeder Musikus, gleichviel welches Instrument er spiele, Gesangunterricht ertheilen zu können; ohne alle Vorstudien, ohne eigentlich einen Begriff von den Kenntnissen und feinen Schattirungen zu haben, die eines Sängers Werth bestimmen, ist man oft aus einem Spieler ein Lehrer geworden, man weiß selbst nicht wie. Man will von der Kunst leben, und so früh wie möglich etwas durch Unterrichtsstunden verdienen; man sucht einflußreiche Fürsprecher, die aus Privatrücksichten, oft ohne alle Kunsteinsicht, solche untaugliche Subjecte empfehlen; es finden sich gegen geringes Honorar einige Schüler, und man fängt, sehr vergnügt darüber, ohne Weiteres an, Unterricht zu geben; der Schüler wird nun geschwind zur Ausführung einiger Modesachen abgerichtet, damit es scheine, als sey er überhaupt zur Ausführung von Tonstücken fähig gemacht! — Eine andere Art deutscher Gesanglehrer bildet sich aus den Seminarien, und Schul- oder Straßenchören heraus. Sind die Zöglinge dieser Institute taktfest, können sie ihren Chor nach den Noten — nicht singen, sondern am öftersten schreien — so hält sie der Meister für „tüchtige Sänger"; sie wachsen heran, bleiben in den Städten und suchen sich als Gesanglehrer zu nähren, oder werden auf den Dörfern als Schulmeister angestellt. (Engelbrunner: „Briefe an Natalie." Brief 4.) Auf wirkliche Bildung ihrer Organe ist nicht Rücksicht genommen, an Verbesserung derselben kann ferner nicht mehr gedacht werden, ihre Stimme ist durch das Straßensingen vor der Zeit zu Grunde gerichtet, sie haben keine Ahnung von eigentlicher Gesangbildung, geben ein lebendiges Beispiel, wie man nicht singen soll, verbreiten nun ihre fehlerhafte Singmanier in Stadt und Land, und verkrüppeln die ihnen zur Bildung anvertrauten Organe, welche bei einer einfach guten und natürlichen Anweisung Kunstwürdiges geleistet haben würden. Zu dieser Classe gesellen sich nun oft alternde Mädchen, welche ihre Bestimmung verfehlt haben, und bei einiger Musikkenntniß ebenfalls von der Kunst leben wollen; ihnen vertraut man junge Damen an, indem man thörichter Weise glaubt, Gesang müsse blos durch Vorsingen gelehrt werden; wäre dies gegründet, so würde nur eine Sopranistin eine Sopranstimme, eine Altistin nur eine Altstimme rc. ausbilden können. Daß dem nicht so sey, beweist die Erfahrung, denn die berühmtesten Sängerinnen älterer und neuerer Zeit wurden durch Männer gebildet. Die Stimmanlage eines jeden Individuums muß nach der subjectiven Eigenthümlichkeit zur möglichsten Vollendung herausgebildet werden; Zöglinge, die nur durch Vorsingen gebildet wurden, bleiben stets mehr oder weniger schlechte Copieen ihrer Lehrerinnen, und wäre wirklich eine gute Copie gebildet, so hat sie immer noch weniger Kunstwerth als ein schlechtes Original. Die Zahl der wirklich guten Lehrer für höhere Gesangskunst ist in Deutschland gering, und sind obige Forderungen in sich selbst gerechtfertigt, so ist der wahre Gesanglehrer ein Ideal, welches selbst in Italien, dem Lande des Gesanges, noch nicht ins Leben trat. Die Theorie der Gesangskunst ist zur Zeit noch unvollkommen, weil die Kenntniß des Instrumentes, d. h. die Kenntniß des menschlichen Stimmorganismus, mangelhaft genannt werden muß. Ohne physiologische Kenntniß ist der Lehrer selbst ein Blinder, welcher den Schüler in die Labyrinthe des Irrthums führt. Die rechte Aesthetik, sagt J. Paul, wird nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich ist, geschrieben werden;

mit gleichem Rechte behaupte ich: eine vollkommene Theorie der menschlichen Gesangstimme, welche als unwandelbare Basis aller Gesangskunst anzusehen ist, wird nur einst von einem, der Physiolog und gründlich gebildeter Sänger u. Lehrer zugleich zu seyn vermag, geschrieben werden. Sind wir auch durch Hülfe der Anatomie im Besitze einer detaillirten Stimmorganen-Lehre, so muß doch die, für die Gesangskunst weit wichtigere, Funktionen-Lehre mangelhaft und ungenügend genannt werden. (S. Theorie d. Stimme.) Ist der Gesanglehrer selbst musterhafter Sänger, so wird der Schüler durch instinktmäßiges Nachsingen zwar manchen Fehler ablegen, oder gar nicht annehmen; hat der Schüler von Natur einen wohltönenden Stimmklang, und überhaupt Anlage, so ist der Gesangunterricht gewissermaßen leicht; hat sich aber der Schüler fehlerhaften Tonansatz angewöhnt, oder kann er überhaupt angenommene Fehler nicht durch instinktmäßiges Nachsingen abstellen, so ist der Lehrer ohne physiologische Kenntniß nicht im Stande, auf die Klangbildung der Stimme einzuwirken, weil er die Ursachen der Fehler nicht kennt; in solchen Fällen bleibt denn auch der Tadel ganz effectlos; was hilft es dem Schüler, wenn ihm der Lehrer z. B. sagt: „Sie müssen den Nasenton, den Gaumenklang vermeiden, er schadet früher oder später der Stimme; Sie sprechen das i zu spitz, das o hat keinen Klang, das r müssen Sie rollen ꝛc.“? Dergleichen Bemerkungen, die oft ganz lächerlich erscheinen, kann jeder Musikant machen; die Fehler abstellen, kann nur der physiologische Gesanglehrer, welcher die Ursachen derselben im ganzen Organismus der Stimme aufsucht. Die Forderungen, welche oben an den Lehrer der höheren Gesangskunst gemacht worden sind, bedürfen weiter keines erläuternden Zusatzes; es bleibt somit die Beantwortung der Frage übrig: wie soll beim höheren Gesangunterrichte die ästhetisch-artistische Bildung mit Organcultur verbunden werden? — Der alte, wackere Hiller sagt in seiner Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange S. 26: „Gewiß ist es, daß ein Sänger, der seinen Text nicht mit Verstand zu lesen weiß, ihn auch nicht mit Verstand singen wird.“ Diesen Satz hätte man schon längst als einen Hauptsatz der Gesangbildungslehre erfassen sollen. Dem Gesange muß Redeübung vorausgehen; deshalb lasse sich der Lehrer den Text des zu singenden Stückes jedesmal erst laut und langsam vorlesen; er dringe gleich jetzt auf deutliche und richtige Aussprache. Der Schüler zergliedere nun kurz die Haupt- und Nebengedanken. Der Lehrer aber mache ihn auf die Eigenthümlichkeiten der Dichtung aufmerksam. Ist das Gesangstück ein Theil aus einem größeren Werke (Oper, Oratorium ꝛc.), so muß dies dem Schüler mit kurzen Bemerkungen über den Dichter, Componisten und das Werk selbst gesagt, und ihm der Character und die Situation mit lebhaften Farben vor die Seele geführt werden. Der Zögling soll erst eine deutliche Vorstellung, eine lebendige Anschauung von der Sache bekommen, denn an diese legt sich das Gefühl, welches eben der Componist darstellt, unmittelbar an. Jetzt lese der Lehrer das Gedicht dem Schüler declamatorisch wahr und schön vor (oder auch umgekehrt), und nun schreite er zu dem musikalischen Theile, der auch erst rein formell verarbeitet werden muß; hat ihn der Schüler in seine Gewalt bekommen, dann gebe der Lehrer bei und nach dem Singen seine Bemerkungen über getroffenen oder verfehlten Vortrag; doch thue er dies mehr indirect als direct, damit der Schüler selbst findet, wie es seyn muß, damit er sich überzeugt, daß der Vortrag, der Situation nach, so und nicht anders seyn kann. Höchst bildend ist es, wenn der Schüler öfter unter Leitung des

Lehrers inhaltreiche und inhaltschwere Gesänge einstudirt, in denen er die Noten und den Text entblößt von allen Zeichen, die Bezug auf Tempo und Vortrag haben, vorfindet; so wird er gleichsam genöthigt, in den Character des Stücks einzugehen. Niemals aber dürfte der Schüler ein Gesangstück einstudiren, dem er nicht 1) psychisch — in Rücksicht auf Ausdruck, 2) technisch — in Rücksicht auf Kehlfertigkeit, und 3) physisch — in Rücksicht auf Stimmumfang, Stimmklang und Athemkraft gewachsen wäre. Einen wesentlichen Bestandtheil des Unterrichts müssen aber unausgesetzt die eigentlichen Stimm- and Klangbildungs-Uebungen ausmachen. (S. Solfeggio.) Die praktische Methodik des Kunstunterrichts, sagte B. Klein, muß aus dem Schüler, d. h. aus dessen künstlerischen Bedürfnissen und Anlagen hervorgehen. Die abstracte Theorie kann nur allgemeine Grundsätze und Regeln geben; die Individualbildung muß dem mündlichen Unterrichte überlassen bleiben. — Literatur: Mancini Riflessioni sul canto figurato. — Tosi-Agricola's Gesangslehre. Berlin. — Vogler Stimmbildungslehre. Offenbach bei André. — Hiller Anweisung zum musikalisch richtigen und zierlichen Gesange. Leipzig. — Marpurg Anweisung zur Singcomposition. — Nina d'Aubigny von Engelbrunner Briefe an Natalie über Gesang. Leipzig. — Fröhlich Singschule. Bonn. — Habermehl Singmanierschule. Frankfurt. — Kauer Singschule. Wien. — Schubert mit Uebungen in drei Abtheilungen. Leipzig. — Minoja über den Gesang, ein Sendschreiben an Asioli. Leipzig. — Benelli Gesanglehre mit Beispielen. Dresden. — Singschule des Pariser Conservatoriums. Leipzig. — Winter Singschule. Mainz. — Marx Kunst des Gesanges theoretisch und praktisch. Berlin. — A. Mainzer Gesanglehre. Mainz. — Garaudé Gesangschule. Darmstadt. — Die Methode der großen Gesangschule des Bernacchi, dargestellt von Mannstein. Dresden. — Markwort Stimmbildungslehre. Mainz und Darmstadt. — Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre von F. Häser. Leipzig. — Ueber Gesang und Gesangunterricht von Dr. Fischer. — Die obigen Werke, mit Ausnahme des letzteren, berücksichtigen vorzugsweise die Bildung des Sologesanges. Eine förmliche Chorgesangschule für Schul- u. Theaterchöre und angehende Singvereine schrieb A. F. Häser. Mainz. Von der Unzahl Gesanglehren, welche dem Elementar-Unterrichte der Schulkinder gewidmet sind, erwähnen wir nur die reichhaltige Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen von H. G. Nägeli. Zürich. Einzelne Theile der Gesangslehre sind in verschiedenen Zeitschriften, namentlich in der „Cäcilia" von Häser und Nauenburg, eben so in der Leipz. allgemeinen musikalischen Zeitung &c. abgehandelt. (S. noch den Artikel Stimme — Theorie der). Nauenburg.

Gesangsschule, dasselbe was Gesangmethode (s. d.). Vergl. auch d. A. Academie, Conservatorium, Institut u. Singschule.

Gesangslehrer, gewöhnlicher und auch besser Singlehrer (s. dies. und Lehrer).

Gesangslicht. Der Gott der Poesie und der Musik der alten Germanen, also der deutsche Apollo, war Braga (s. dies). Nach seiner Weise oder eigentlich ihm zu Ehren besangen sie sowohl schlechte als gute Handlungen, letztere um zur Nachahmung zu reizen, erstere um davor zu warnen. Um desto mehr Eindruck auf das Volk zu machen, sangen sie

diese Lieder Abends vor den Häusern der Uebelthäter ab, und nannten sie, nach unserer Sprache, Gesangslichter; warum? ist nicht recht klar, und nur so Viel weiß man noch davon, daß dieselben selten ihren Zweck, Reue und Besserung zu erwecken, verfehlten.

Gesangspforte pflegen die deutschen Archäologen den Ort zu nennen, wo die Leviten (s. dies.) ihren musikalischen Tempeldienst verrichteten. Derselbe war nämlich dicht neben einem der Thore (Pforten) des innersten Vorhofs, und zwar neben dem nächst der Nord-Ost-Ecke der Ringmauer. Vergl. Ezech. 40, 44; auch R. Juda in Thalmude tract. Middoth. cap. 2. § 6. Dr. Sch.

Gesangsübungen, richtiger Singübungen, siehe auch Solfeggio.

Gesangton, s. Vocalton.

Geschichte der Musik, s. Musik (Geschichte derselben).

Geschlecht, s. Klang- oder Tongeschlecht.

Geschleift, sagen Einige auch für Gebunden (s. dies.). — Ueber geschleifter Doppelschlag u. dergl. m. s. ferner die einfachen Artikel Dopelschlag ꝛc. In allen ist das hieher Bezügliche, so weit als nöthig, bemerkt worden. Nur in Beziehung auf geschleifter Doppelschlag haben wir noch zuzufügen, daß derselbe sich von dem gewöhnlichen Doppelschlage von oben dadurch unterscheidet, daß er noch 2 kurze Noten vorausgehen hat, von welchen die erste auf der nächsten Stufe unter der Hauptnote, die zweite aber auf die der Hauptnote selbst zu stehen kommt, und die beide mit den Noten des einfachen Doppelschlages in gleicher Geschwindigkeit verbunden werden; z. B.

Ausführung.

Einige Musiklehrer nennen diesen geschleiften Doppelschlag auch den D. von unten. Man sehe indeß auch hierüber d. Art. Doppelschlag. Höchstens nur für einen zusammengesetzten Doppelschlag von unten und von oben kann der sogenannte geschleifte ausgegeben werden.

Geschmack. Wir unterscheiden einen körperlichen oder organischen, und einen geistigen oder intellectuellen Geschmack. Jener ist der dem Genusse der Nahrungsmittel besonders gewidmete Sinn oder dasjenige Sinneswerkzeug, das im Munde, hauptsächlich auf der Zunge, seinen Sitz hat, und durch die Physiologie erforscht wird; dieser, der geistige Geschmack, hingegen ist ein höheres Vermögen, welches sich auf die Beurtheilung des Schönen und Erhabenen in der Natur und Kunst bezieht, indem die Wahrnehmung desselben zugleich ein ganz eigenes Wohlgefallen oder Lustgefühl in uns erregt, dessen ursprüngliche Bedingungen dann die Aesthetik (s. d.) zu untersuchen hat. — Der Satz: de gustu oder de gustibus non est disputandum (über Geschmackssachen läßt sich nicht wohl streiten), der eigentlich auf den körperlichen Geschmack sich bezieht, und hier auch seine vollkommene Richtigkeit hat, wurde auch wohl auf den geistigen G. schon bezogen, weil dieser eben so wie der körperliche, wenn auch nicht in dem Maaße, bei den verschiedenen Subjecten ganz verschieden sich äußert; allein lehrt die Erfahrung, daß gleichwohl über Geschmackssachen,

als Gegenstände des ästhetischen Wohlgefallens, oft und nicht selten zwar sehr heftig gestritten wird, so muß es doch wohl gewisse Regeln geben, nach welchen sich der G. richtet; nur sind dieselben nicht so leicht bestimmbar und anzuwenden als andere, bei denen nicht so Viel als hier auf den Eindruck ankommt, den die Kunstgegenstände, sie mögen seyn welcher Art sie wollen, auf uns machen, und auf die subjective Empfänglichkeit für diesen Eindruck, die, an sich schon verschieden, auch noch von so mancherlei äußeren Umständen, Zeit und Ort, abhängig ist. Daher ist denn das Geschmacksurtheil auch stets nur subjectiv, der Geschmack selbst aber und sein Gesetz oder Princip — transcendental oder empirisch. Der transcendentale G. ist die ursprüngliche Anlage zur Beurtheilung des Schönen und Erhabenen (an irgend einem Kunstwerke nun oder in der Natur); der empirische die mehr oder weniger nach Maaßgabe der Erfahrung entwickelte Anlage dazu, die dann zugleich auch das Princip, das Gesetz, nach welchem sie urtheilt, in sich trägt, denn a priori lassen sich keine Regeln des Geschmacks ableiten oder bilden, und hat sich auch noch Niemand darin versucht, sondern immer nur a posteriori, d. h. nach solchen bestehenden Werken oder Verhältnissen, die allgemein oder wenigstens doch den meisten gebildeten Menschen und Völkern gefallen. Aber auch in Rücksicht auf diese, auf die rein empirischen Gesetze des Geschmacks wird niemals eine vollkommene Einigung der Ansichten ꝛc. statt finden, weil es sich nicht denken läßt, daß die jetzt so sehr verschiedenen Gewohnheiten, Individualitäten und Nationalitäten, die sich immer dabei ins Spiel mischen, je vollkommen eins, von gleichem Character seyn werden. Die Deutschen werden z. B. schwerlich je die dramatische Regel der 3 Einheiten annehmen, in der Musik gewiß niemals den bunten Zierrath und die bloße Eleganz, worauf die Franzosen immer noch so Viel halten, und so noch in manchen anderen Geschmackssachen von diesem Volke sowohl als von den Italienern ewig abweichen. Es wird daher immer sowohl Individual- als National-Geschmäcke geben, welche letztere man in der Musik auch unter dem Namen Styl begreift (s. Styl). — Je nachdem nun die Werke einer Kunst den durch die Erfahrung gewissermaßen sanctionirten Regeln des Geschmacks mehr oder weniger, oder auch gar nicht, entsprechen, nennt man den G. ihrer Urheber oder Verfasser bald fein oder zart oder gebildet, bald grob oder unzart oder roh, und spricht ihnen endlich auch wohl allen Geschmack ab, nennt sie selbst oder ihre Werke (man kann den geistigen G. in einem 2fachen Gesichtspunkte betrachten: wirkend, als ein Werkzeug des Künstlers, womit er wählt, ordnet und auszieret, und genießend, indem er an den Werken selbst Vergnügen erweckt) geschmacklos. Ganz ohne G. ist indessen wohl Niemand, sobald wir denselben nämlich als bloße Anlage zur Beurtheilung des Schönen betrachten, denn in sofern gehört er mit zu den wesentlichsten Bestimmungen des Menschen; aber diese Anlage erscheint nicht bei Jedermann gehörig gebildet oder entwickelt, und läßt sich in solchem Falle auch wohl der Ausdruck geschmacklos gebrauchen. Den gebildeten G. eines Menschen nennen Einige auch dessen ästhetische Cultur. Wie die Regeln des G's nur auf dem Wege der Erfahrung gefunden werden, so kann der Mensch natürlich auch zu einer ästhetischen Cultur weder durch bloßen Unterricht, noch durch das fleißigste Studium der Aesthetik und ihrer Wissenschaft allein, sondern hauptsächlich nur durch öftere und sorgfältige Betrachtung und Vergleichung, in der Musik also durch öfteres Hören und Vergleichen wirklich schöner und erhabener Werke gelangen. Das Letztere, das Vergleichen,

aber kann nur dann von wahrem Nutzen seyn, wenn es in der Selbstübung der Kunst geschieht, weil gewisse Kenntnisse dazu gehören, die nur durch diese, die eigene Ausübung der Kunst, erworben werden. — Daß der Geschmack, oder vielmehr das Geschmacks-Urtheil, mehr auf das Angenehme in der Kunst, die Mittel, wodurch dasselbe bewirkt wird, und seine Darstellung selbst (s. Angenehm), als die eigentliche Schönheit (s. dies.), gerichtet ist, bedarf wohl kaum der Erinnerung: nur das Wohlgefallen an einem Kunstwerke nämlich geht einem solchen Urtheile als Bedingung voraus, und dieses Wohlgefallen ist hauptsächlich nur Folge der angenehmen und weniger der eigentlich schönen Darstellung. Weil indessen das Schöne gewöhnlich auch zugleich angenehm ist, so umfaßt das Geschmacks-Urtheil meistens auch jenes mit; doch nicht in der Regel. Man muß Geschmacks-Critik von Kunst-Critik unterscheiden: jene hat es lediglich mit den Verhältnissen des Werks zu den Bedingungen im Gemüthe zu thun, unter denen wir einen Gegenstand oder ein Kunstwerk als schön beurtheilen; diese aber schließt auch das mit ein, was an der Darstellung blos technisch und praktisch ist. — Vom Genie (s. d.) ist der Geschmack dadurch unterschieden, daß jenes schafft und dieser beurtheilt. Daß Beide, Genie und Geschmack, nicht nothwendig mit einander verbunden zu seyn brauchen, ist unter dem Art. Genie bemerkt. — Führen wir nun noch einige Schriften an, durch deren Lectüre auch der Musiker nicht allein über die Natur und das eigentliche Wesen des Geschmacks sich weiter belehren, sondern seinen eigenen G. auch noch weiter ausbilden, entwickeln und verfeinern kann: Meiner's „Bemerkungen über den guten Geschmack" (in dessen verm. philos. Schriften Bd. 1 pag. 133 ff.); Herz „Versuch üb. d. G. und die Ursachen seiner Verschiedenheit" (1776); Herder „von den Ursachen des gesunkenen Geschmacks ꝛc." (im 7ten Bde. seiner sämmtlichen Werke über Lit. und Kunst); dann die hieher gehörigen Werke von Montesquieu, d'Alembert, Marmontel, Formey, Heydenreich, Garve; Schlegel „von der Nothwendigkeit, den G. zu bilden" (im 2ten Bande s. Uebersetzungen des Batteux'schen Werkes); Schiller „Briefe über d. ästhet. Erziehung des Menschen" (in d. „Horen"); Mendelssohn „üb. d. Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" (im 2ten Bande s. philos. Schriften); Reinhold „üb. das Fundament der Geschmackslehre" (in s. „Beiträgen" ꝛc. Bd. 2 Abh. 6); Meier „Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller sch. Künste und Wissenschaften" (1757. 8); in Sulzer's Theorie der schönen Künste der Artikel Geschmack; u. a. m.

Geschnellter Doppelschlag. Vergl. zuvor Doppelschlag. Geschnellt heißt nun derselbe alsdann, wenn der Note, über welche der einfache Doppelschlag gesetzt ist, noch eine kleine Vorschlagsnote auf der Stufe des Haupttones vorhergehet, die zugleich mit an die Figur angeschleift oder — weil dies sehr schnell geschehen muß — gleichsam angeschnellt werden muß, z. B.

Ausführung.

Die Figur an sich ist — wie zu sehen — die nämliche wie die des einfachen Doppelschlages nach der Hauptnote, nur mit dem Unterschiede, daß sie auf den Anschlag der Hauptnote fällt. Die Noten, über welchen solche geschnellte Doppelschläge stehen, sind meistens gestoßene.

Geschränkte und geschweifte Wellen, siehe gebrochene Wellen.

Geschwänzt, s. Gestrichen.

Ges=Dur, s. Fis=Dur.

Gesicht — der Orgel, dasselbe was Orgelfronte (s. dies.); daher auch Gesichts=Pfeifen dasselbe was Front=Pfeifen (s. d.).

Gesius, Bartholomäus, um 1600 Cantor zu Frankfurt an der Oder, war geboren zu Münchberg, und gehörte unter die fleißigsten und beliebtesten Kirchen=Componisten seiner Zeit, wenigstens wurden selbst nach seinem Tode noch einige Werke von ihm gedruckt, was wohl als ein Beweis seiner Werthschätzung angesehen werden darf. Gerber liefert in seinem neuen Tonkünstler=Lexicon ein ziemlich ausführliches Verzeichniß von seinen gedruckten Sachen; dieselben erschienen von ungefähr 1588 bis 1624, u. bestehen in vielen mehrstimmigen Hymnen, Psalmodien, Motetten, Messen, Kirchengesängen u. s. w. Unter den letztgenannten sind besonders viele Lieder von Luther, die G. in 4= und 5stimmigen Chorälen componirte. Er starb, wie Gerber vermuthet, im Jahre 1613.

Ges=Moll wird wegen der vielen b, die in seiner Vorzeichnung vorkommen müßten, als Grundtonart eines Tonstücks nicht gebraucht, sondern höchstens nur vorübergehend im Dreiklange bei Modulationen, deren kürzeres Verweilen die Umsetzung der Tonart in Fis=Moll, welches sonst immer für Ges=Moll gebraucht wird, wenn nicht unmöglich machen, so doch durch dieselbe das bequemere Lesen der Noten und den Ueberblick des Ganzen eher erschweren als erleichtern würde. Der Dreiklang von Ges-Moll ist alsdann ges, bb (heses), des.

Gessinger, Georg Martin, Fürstlich Anspachischer Hof= u. Land=Orgelbauer zu Rottenburg an der Tauber, ein zu seiner Zeit sehr hochgeschätzter und vielgesuchter Meister in seiner Kunst, blühte hauptsächlich in den 60ger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in welchen er auch die vortrefflichen Werke zu Langenburg im Hohenlohe'schen (1764), und zu Burgbernheim (1768) mit 20 Stimmen ꝛc. bauete.

Gestewitz, Friedrich Christoph, geb. zu Prieschka im Meßinischen, am 8ten November 1753, kam 1770 nach Leipzig, und studirte hier unter seines nachmaligen Schwagers Haller Leitung die Musik; nachgehends kam er als Musikdirektor an das Bondinische deutsche Theater, u. 1790 als Musikmeister an das Churfürstliche italienische Theater zu Dresden, wo er 1805 starb. Seine ersten Compositions=Versuche waren einzelne Arien und Chöre, die Hiller in seine Sammlung von Arien und Duetten (1780—83) aufnahm; darauf folgten mehrere Messen und Hymnen, von welchen aber nur eine Messe und eine Hymne gedruckt wurden. 1781 setzte er die einactige Operette „die Liebe ist sinnreich"; dann 1790 zu Dresden die komische Oper „l'Orfanella americana", aus welcher nur die Sinfonie (Ouverture) und eine Cavatine für das Clavier gedruckt wurden; und endlich mehrere Claviersachen, von welchen aber auch nur eine einzige Sonate bekannt geworden ist.

Gestrichen, ein Beiwort, das den verschiedenen Octaven und Noten zu ihrer Unterscheidung beigelegt wird, z. B. eingestrichene Octave, zweigestrichene Octave u. s. w. (s. Tabulatur), eingestrichene Note (Achtel), zweigestrichene Note (Sechszehntheil). Für letztere gebraucht man

doch lieber das Wort geschwänzt, statt gestrichen, und nennt die Achtel einfach, die Sechszehntel doppelt geschwänzte Noten u. s. w. S. Note.

Gesundheitspflege der Stimme, siehe Stimme (Stimmerhaltung).

Getheilt — Getheiltes Accompagnement. Führt der Generalbaßspieler, anstatt mit der linken Hand blos die Grundstimme, mit der rechten aber die dazu gehörigen Harmonien (Accorde) vorzutragen, mit jener neben der Grundstimme auch noch eine Mittelstimme, und überläßt der rechten Hand somit eigentlich nur zwei Stimmen, so pflegt man diese Art zu begleiten das getheilte Accompagnement zu nennen, welches bei einem ausgebildeten Generalbaßspiele oft sehr nothwendig ist, weil die weiten Harmonien, die dadurch entstehen, nicht selten voller, kräftiger und ineinandergreifender erscheinen als die engen, aus deren Grenzen das gewöhnliche Accompagnement mit der rechten Hand allein niemals heraustreten kann. Vergl. Accompagnement, Begleitung und Generalbaß; auch Bach „die wahre Art, das Clavier zu spielen" Thl. 2 Cap. 30. — In der Orgelbauersprache kommt der Ausdruck getheilt öfter vor. So spricht man von — getheilten Registerzügen. Diese entstehen, wenn von 2 oder 3 Manubrien zu einer Stimme das eine zum Discante, das andere oder die beiden anderen zum Basse gehören. Ueber das Weitere s. Gebrochene Registerzüge. — Getheilte Wellen, s. Gebrochene Wellen. — Getheilte Windlade oder getheilte Lade, besteht, wie dies die Benennung auch besagt, aus mehreren Theilen. Die Theilung derselben unternimmt der Orgelbauer 1) dann, wenn sie als ein Ganzes so groß und schwer werden würde, daß sie bei der Anfertigung nicht anders als mit gewaltigen Kräften regiert werden könnte, wie dies z. B. bei Manualladen, aus denen ein Pedal mitspielt, der Fall seyn müßte, wenn sie als eine ganze Lade gearbeitet werden sollte; 2) wenn es zur Aufstellung einer ganzen Lade an Raum gebricht (hier bedarf es, wie unter 1, zwei oder auch drei Theile); 3) wenn eine Fronte so symmetrisch in Pfeifenfelder oder Thürme getheilt ist, daß eine C= und eine Cis=Lade nöthig werden: haben diese Raum, so bedarf es nur 2 Theile, wo nicht, so wird für den Discant eine dritte Abtheilung gemacht; 4) wenn, wie nach Vogler, die Pfeifen auf der Lade in chromatischer Tonfolge stehen, u. das Pedal mit aus der Manuallade spielt, wo dann die Baßladenabtheilung viel breiter wie die Discantlade seyn muß, aus welchem Grunde die Parallelen nicht durch Beide als Ganze geführt werden können: hier sind 2 Abtheilungen nöthig; 5) wenn so viele Stimmen disponirt worden wären, daß die Pfeifen auf einer Lade zu enge an einander zu stehen kommen würden; 6) wenn eine doppelte, daher getheilte, Baßlade die ganze Breite einer Orgelfronte einnimmt, wird sie in drei Theile getheilt, wo dann der dritte Theil derselben, die Discantlade, in eine der Seitenfronten gelagert wird. 7) Aus 4 Abtheilungen kann und muß eine Lade bestehen, wenn die Gesichtspfeifen des Pedals in den Orgelflügeln stehen, u. so viele und große Stimmen disponirt sind, daß sie auf den hier nöthigen beiden Ladenabtheilungen keinen Raum haben; in diesem Falle werden 2 Abtheilungen in den Flügeln der Orgel, dicht hinter den Prospectpfeifen, und 2 hinter diesen, und zwar, damit in der Orgel ein solcher Gang bleibe, daß zu den Laden bequem hinzuzukommen ist, im Hintergrunde der Orgel gelagert; auf letztere werden die größten, so wie auch die Füll= und kräftigsten Stimmen am zweckmäßigsten gestellt. Die der Sache Unkundigen mögen sich hüten, daß ihnen von gewissenlosen Menschen nicht statt einer ganzen

Lade, oder hier richtiger 2 halben Laden, dafür 2 ganze Laden beim Bau einer neuen Orgel veranschlagt werden mögen. Der Fall ist schon öfter vorgekommen. — **Getheilte Parallelen, getheilte Schleifen** sind solche, welche zwar zu einer Orgelstimme gehören, demohngeachtet aber aus mehreren Theilen bestehen, von denen jeder derselben für eine eigene Windladenabtheilung bestimmt ist, auch jeder durch einen eigenen Registerzug gehandhabt wird. Sie werden dann nöthig, wenn die Windladen-Abtheilungen in keine gerade Flucht gelagert, oder wenn diese von verschiedener Breite sind; sie sind von den **gebrochenen**, so wie von **halben** Parallelen wohl zu unterscheiden. Die mit ihnen verbundenen Registerzüge werden deshalb auch getheilte Registerzüge genannt. — **Getheilte Stimmen.** Hierunter wird verstanden, daß die Stimmen irgend einer Tastatur auf verschiedenen Windladen-Abtheilungen stehen. — **Getheilter Hauptcanal, separirter Hauptcanal** wird ein Hauptcanal genannt, der in sich, vermöge eines horizontallaufenden Brettes, oder mehrerer solcher Bretter, in mehrere Windführungen eingetheilt ist, von denen jede einzeln den Wind zu dem Windkasten hinführt, für den sie bestimmt ist, gleichviel ob sie alle zu verschiedenen Manualen, oder zu einem Manuale u. Pedale führen. Sie werden vorzüglich in den Wagner'schen Werken angetroffen, und sollen dem Schluchzen des Orgeltones entgegenwirken, welche Wirkung sie auch nicht verfehlen, wenn ihr Verhältniß zu den Canzellen, Windkasten und zur Größe der Stimmen das richtige ist.

Getragene Zunge, eine Schlagmanier der **Pauken**, s. diese und **Zunge**.

Gewandheit der Stimme, besteht in der natürlichen Anlage des Organes, eine schnelle Aufeinanderfolge von Tönen mit Leichtigkeit hervorzubringen. S. **Stimmbildung**. Ng.

Geyer, 1) **Johann Ludwig**, einer der größten Fagottisten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Unter-Sienia im Koburgischen am 25sten Januar 1695, lernte die Musik zuerst beim Stadtmusikus Zwickern zu Koburg, kam dann 1715 an den Meiningen'schen Hof, von wo ihn später der Herzog Anton Ulrich mit nach Wien nahm, und ihn fünf Jahre lang von dem ersten Kaiserlichen Fagottisten Johann Jakob Friedrich unterrichten ließ. Hierauf trat er 1734 zuerst in Herzoglich Weimar'sche und dann wieder in Meiningensche Dienste, in denen er gegen 1760 starb. — **Johann Egidius G.**, war geboren in Franken um 1760, und starb als Advokat zu Leipzig im August 1808. Zwar nur Dilettant, war er doch ein fleißiger und zu seiner Zeit auch sehr beliebter Componist, besonders fürs Clavier, das er selbst fertig spielte. Gedruckt sind von ihm viele kleinere Clavierstücke, zwei- und vierhändige; dann mehrere Sammlungen Tänze; desgleichen Lieder und Gesänge mit Clavier-Begleitung, worunter er eine Sammlung „Blumenkranz für Gesang und Clavier" betitelte; und endlich mehrere vierhändige Claviersonaten. Die Clavierstücke sind auch jetzt noch beim Unterrichte der Anfänger wohl mit vielem Nutzen anzuwenden, und keineswegs schon verdrängt von der großen Zahl leichter Uebungsstücke, womit in der neueren Zeit die musikalische Literatur ganz überschwemmt wurde.

Gezwungen — Gezwungenheit, s. **Natürlich — Natürlichkeit**.

Gherardesca, oder **Gherardeschi**. Aus der Familie Gh., die in der Geschichte der italienischen Freistaaten des Mittelalters eine so

bedeutende Rolle spielt, und aus dem Toskanischen stammte, wo ihr die Grafschaften Gherardesca, Donavatico und Montescudaio gehörten, sind für den Musiker nur zwei Personen wichtig, Filippo Gh., der ältere, und Giuseppe Gh., der jüngere, die aus einem uns unbekannten Grunde ihren eigentlichen Namen Gherardesca in Gherardeschi verwandelten. Ersterer wurde 1730 zu Pistoja geboren, und kam jung zu dem berühmten Pater Martini nach Bologna, dessen bester Schüler er binnen Kurzem wurde, und unter dessen Leitung er sich früh zu einem für seine Zeit höchst ausgezeichneten Clavier-Virtuosen bildete. Als Componist wurde er erst 1767 durch die Oper „l'Astuzia felice" bekannt. Er hielt sich damals zu Pisa auf, welche Stadt er jedoch nach einigen Jahren wieder verließ, um noch mehrere andere Orte Italiens zu besuchen. Er brachte hiernach den größten Theil seines Lebens auf Reisen zu, wählte endlich jedoch, gegen 1790, Pisa wieder zu seinem bleibenden Wohnsitze, u. hier starb er dann auch 1808. Von seinen Opern werden „il curioso indiscreto", „i Visionari" und „la Contessina" als die vorzüglichsten gerühmt. Sie wurden bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts auf mehreren italienischen Theatern mit großem Beifalle gegeben. Sein berühmtestes und auch gelungenstes, bis jetzt aber noch nicht allgemein bekannt gewordenes Werk, ist indessen das Requiem, welches er 1803 auf den Tod des Königs von Etrurien schrieb. Die Claviersonaten mit Violinbegleitung, welche man noch von ihm besitzt, wollen wenig bedeuten, und sind auch bald wieder vergessen worden. — Der jüngere, Giuseppe Gh., war ebenfalls aus Pistoja gebürtig und wahrscheinlich ein jüngerer Bruder, wenn nicht der Sohn des vorhergehenden. Letzteres scheint am wahrscheinlichsten, da er erst 1783 als Componist bekannt wurde, nämlich durch den ersten Act der komischen Oper „l'Apparenza inganna", die 1784 zu Florenz aufgeführt wurde. Weiteres ist indessen von demselben auch nicht bekannt geworden. 33.

Ghersem, Gaugericus de, geboren zu Dornik in Flandern, wo er auch die Musik studirte und einige Zeit im Orchester der Cathedralkirche angestellt war, blühte als Componist zu Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Als 1590 Georg de la Hele von König Philipp II. als Capellmeister nach Madrid berufen wurde, folgte er demselben dahin, studirte unter dessen Leitung noch einige Zeit die Composition, und wurde dann ebenfalls vom Könige zum Capellmeister ernannt. Heimweh jedoch trieb ihn bald wieder in sein Vaterland zurück, wo er kurz nach seiner Ankunft als Capellmeister zu Brüssel angestellt wurde. Von hier kam er als Orator zum Erzherzog Albert, und erhielt eine Präbende zu Dornik, wo er dann sein Leben vollendete (wann? ist nicht bekannt geworden). Von seinen Compositionen, welche in Messen, Motetten, Villansichas (eine Art spanischer Lieder auf das Weihnachts- und H. Dreikönige-Fest) u. dgl. bestanden, sind viele gedruckt worden, aber keine bis auf unsere Zeit gekommen.

Ghinassi, Stefano, stand gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Cembalist an dem Opern-Theater zu Warschau, hatte sich vorher aber eine Zeit lang auch zu Dresden als Mitglied der dasigen italienischen Oper aufgehalten, und hier die Opern „il Governatore dell' isole canarie" (1785), „il Seraglio d'Osmano" (1787), und „lo stravagante inglese" (1790) auf's Theater gebracht. Von Geburt war er ein Italiener, und Zeitungsnachrichten zufolge soll er auch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts wieder in sein Vaterland zurückgekehrt und hier gestorben seyn. Zuverlässiges jedoch können wir hierüber nicht mittheilen.

Ghizzolo, Giovanni, aus Brescia gebürtig, war um 1619 Capell-

meister des Cardinals Aldobrandini zu Ravenna, und hauptsächlich als Kirchen-Componist sehr beliebt. Seine gedruckten Compositionen sollen in mehr denn 20 großen Lieferungen erschienen seyn. Jetzt kennt man aber nur noch 4 davon, welche Messen, Psalmen, Falsi bordoni, Litaneien u. s. w. für 4 und 5 Stimmen mit Orgelbegleitung enthalten, und von 1619—1622 zu Venedig gedruckt wurden. Einzelne Stücke hat auch Bergameno in seinem „Parnassus" (Venedig 1615) von ihm aufgenommen.

Giacobbi, Girolamo, Capellmeister an der Petroninskirche zu Bologna, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist besonders merkwürdig als der Stifter der „Academia dè filomusi" (1622), welche jetzt noch unter dem Namen „academia filarmonica" besteht, und gehört unter die classischen Componisten der Bolognesischen Schule. Er schrieb sowohl für die Kirche als das Theater, und allen Nachrichten zufolge zwar sehr fleißig, doch kann jetzt nur noch eine einzige Oper, oder eigentlich nur Tragicomödie mit Musikbegleitung, „Andromeda", welche 1610 zum ersten Mal auf's Theater kam, von allen seinen Werken genannt werden.

Giacomelli, Geminiano, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeister des Herzogs von Parma, auch geboren daselbst und ein Schüler von Capelli, war einer der Ersten, welche durch Laune und komische Wendung der Melodien und Harmonien die damals eben erst aufgekommenen Intermezzi in Aufnahme brachten, und deshalb auch in seiner Blüthezeit als dramatischer Componist sehr beliebt. Er schrieb unter anderen die Opern „Ipermnestra" (1704), „Gianguir" (1709), „Epaminonda" (1732), „Adriano in Siria" (1733), „Lucio Papirio" (1734), „Merope" (1734), „Cesare in Egitto" (1735), „Arsace" (1736), „Catone in Utica" und „l'Arrenione" (1738), welche die bekanntesten von allen seinen Werken, und von denen auch einige auf deutschen Theatern gegeben worden sind; ferner mehrere Claviersachen, und endlich einige Gesänge und Arien mit Clavierbegleitung, von welch' letzteren ein Werk: „XII Arie à Soprano solo e Cembalo", zu seiner Zeit ebenfalls in Deutschland sich viele Liebhaber erwarb.

Giamberti, Giuseppe, aus der römischen Schule, war nach dem, was Baini über ihn vorfand und in seinem Werke über Palestrina berichtet, vom Jahre 1630—1645 an der Hauptkirche San Maria Maggiore als Capellmeister angestellt, nachdem er früher am Dome zu Orviedo und in Rom an der Kirche der Madonna de Monti in gleicher Eigenschaft gedient hatte. Er trug sehr viel zur Verbesserung des römischen Antifonar's bei, welches unter dem Titel „Antiphona et motecta festis omnibus propria et communia juxta formam breviarii romani etc." 1650 bei Robletti in Rom herauskam. Dann sind auch noch mehrere andere mehrstimmige Kirchensachen, Duette zum Solfeggiren, und Anderes von ihm bekannt, was Baini a. a. O. speciell aufzählt, und in der „Raccolta" von Floribo (1662) befindet sich auch ein 3stimmiges „Laudate" von ihm.

Gianella, Luigi, in den ersten Decennien des jetzigen Jahrhunderts Flötist im Orchester der großen Oper zu Paris, aber ein Italiener von Geburt und in Schulen seines Vaterlandes erzogen, setzte 3 große Concerte für die Flöte in D, F und C; 3 Quintette für die Flöte und Streichinstrumente, in denen hauptsächlich die Flöte concertirend ist; 6 Trio's für Flöte, Violine und Baß; ein Notturno für 2 Flöten und Fagott, und eins dergleichen für 2 Flöten und Violoncell oder Flöte und Pianoforte; dann 12 concertirende Duette für 2 Flöten; Variationen für Flöte mit Begleitung des Pianoforte; 6 dergleichen für Flöte und Violine;

viele Duo's für Flöte und Harfe, worunter auch einige sehr leicht ausführbare; ein Notturno für 2 Hörner und Flöte; dann mit Dumonchau gemeinschaftlich (1803) auch die Oper „l'Officier cosaque", die in Partitur gestochen auch nach Deutschland kam und hier unter dem Titel „der Cosaken-Hauptmann" auf mehreren Theatern gegeben wurde; und endlich mehrere Romanzen und Canzonetten, die Pleyel in Paris druckte. Das Arrangement der Oper „Acis et Galatée" für Harmoniemusik (s. 12. Lief. des Opern-Journals von Leduc in Paris) können wir nicht zu seinen eigenen Compositionen zählen. Die Flötensachen zeugen von außerordentlicher Kenntniß des Instruments, vielem Geschmacke, und sind — was bei derartigen Compositionen immer die Hauptsache ist — durchgehends reich an Melodie und Gesang. Um desto schwerer aber läßt sich begreifen, warum gerade sie sich so wenig Eingang in Deutschland verschaffen konnten. Die Oper hat sich nur auf kleineren und zwar den Bühnen reisender Theater-Gesellschaften hie und da noch erhalten; von den größeren verschwand sie bald wieder nach ihrem Erscheinen. 42.

Giardini, Felice, ein Piemonteser von Geburt, war einer der größten Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts und als solcher auf seinen verschiedenen Reisen nicht ohne merklichen Einfluß auf den herrschenden Geschmack. Als Knabe kam er in den Chor der Domkirche zu Mailand, wo er unter Paladini's Leitung den Gesang, das Clavier und die Composition studirte. Seiner Vorliebe zur Violine wegen aber schickte ihn sein Vater bald nach Turin zu dem berühmten Violinisten Somis. Die Fortschritte, welche er unter dieses Meisters Aufsicht im Violinspielen machte, waren überraschend schnell. Nach vollendeten Studien ging er, damals noch immer sehr jung, nach Rom, und von hier nach Neapel, wo er im Opernorchester angestellt ward. „Hier" — erzählte er einst selbst dem Doctor Burney zu London — „machte ich mir nun zum angelegentlichsten Geschäfte, Alles, was mir vorkam, zu variiren und jeden Satz mit allerhand Manieren auszuschmücken. Nichts desto weniger erwarb ich mir durch diese Ungereimtheiten bei den Unwissenden ungemeine Achtung. Eines Abends aber, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieser in's Orchester, und setzte sich neben mich. Ich beschloß sogleich, dem Maestro di Capella eine Probe meiner Kunst und meines Geschmackes hören zu lassen, und gab meinen Fingern und närrischen Einfällen in dem nächsten Ritornell zu einer pathetischen Arie vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Zeitlang sein beifälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnte. Nie in meinem Leben habe ich von einem großen Meister eine bessere Lection empfangen." Indessen begegnete ihm Jomelli nach der Zeit bei jeder Gelegenheit sehr freundlich. Der Ohrfeige wegen aber verließ G. Neapel, und ging auf Reisen (um 1748), zuerst durch Frankreich (über Paris) nach Deutschland, wo er namentlich in Berlin durch sein ausgezeichnet fertiges Spiel das größte Aufsehen machte. 1750 kam er in London an. Der Erfolg seines Spiels war hier derselbe; vornämlich bewunderte man ihn nach einem brillanten Solo von Tartini, das er prima vista vortrug, ebenso nach einigen dergleichen von Burney, die er, nach Versicherung des Componisten selbst, ganz über dessen Erwarten schön spielte; und endlich nach einigen freien Fantasien, die jedoch in nichts Anderem, als in improvisirten Variationen über bekannte Themata bestanden. Alles an ihm, sein Ton, Bogen, seine ausnehmend präcise Ausführung, die Grazie, sowohl in der Haltung seines Körpers, als seines Instruments ꝛc., Alles dies setzte das versammelte Publikum in Erstaunen und Entzücken, was

sich übrigens auch leicht erklären läßt, wenn man bedenkt, daß Festing, Brown und Collet die größten Violinisten waren, welche die Engländer bis dahin gehört hatten. Bei solch' außerordentlichem Beifalle konnte es ihm denn auch nicht fehlen, nachdem er, von einer zweiten Reise nach Paris 1754 in London wieder angekommen, zu längerem Aufenthalte daselbst sich entschlossen hatte, bald eine große Menge Schüler hier zu erhalten, und vermittelst dieser den Grund zu einer ganz neuen Art des Violinspielens in England zu legen. Namentlich muß ihm die Einführung der Manier des häufigen Anschlagens der Octave oder Quinte während eines lange zu haltenden Tones dort zugeschrieben werden. Auch die Damen aus den ersten Häusern drängten sich zu seinem Unterrichte im Gesange, und dies hatte zur Folge, daß er in der Vocal-Composition sich auf's Thätigste versuchte, und in seinem Hause ein Morgenconcert errichtete, dessen Vocal- und Instrumental-Parthien größtentheils nur von seinen Schülern besetzt wurden. 1755 übernahm er die Direction des Opern-Orchesters, in welchem er denn ebenfalls auch seinem italienischen Geschmacke und seiner bunten Spielmanier Eingang zu verschaffen suchte, was ihm als Nachfolger eines Festing nicht schwer fallen konnte. 1756 übernahm er mit der Mignotti gemeinschaftlich die Direction der ganzen Oper, von der er aber schon 1757 sich wieder zurückzog. Auch 1763, wo er nochmals diese Oberleitung an sich zu ziehen suchte, glückte ihm dies nur auf ein Jahr, weil das Ansehen, welches er sich in so überraschender Schnelle in England erworben, jetzt bereits um ein Bedeutendes sich vermindert hatte, und vielleicht darf es dem Einflusse der unstreitig kräftigeren deutschen Meister Salomon und Cramer (Wilhelm), die zu jener Zeit in London angekommen waren und so hoch aufblühten, zugeschrieben werden, daß er 1784 endlich England ganz verließ, und die noch übrige Zeit seines Lebens in seinem Vaterlande zubrachte. Er starb hier (der Ort, wo? und auch das Jahr, wann? sind nie genau bekannt geworden) gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Wie schon bemerkt, machte er sich erst zu London als Componist bekannt, und daher sind denn auch dort alle seine Werke erschienen. Dieselben bestehen in den Opern: „Rosmita" (1757) und „Enea e Lavinia" (1764); den Pasticcio's: „Cleonice" (1764 in Gemeinschaft mit Anderen comp.), „Sirve" (1764 ebenso), und noch mehreren anderen, die er ebenfalls meistens nicht allein setzte; vielen italienischen Arien und Gesängen, Duetten rc.; dem Oratorium „Ruth", das 1787 noch einmal zu London aufgeführt wurde; mehreren Violinconcerten; Solo's für Violine (auf einer Sammlung derselben, welche er dem Herzog von Braunschweig dedicirte, befindet sich sein von Bartalozzi nach Cipriani gestochenes Bildniß); Duetten für 2 Violinen; dergl. für Viola und Violoncell; Trio's für 2 Violinen und Violoncell; einigen Sachen für's Clavier, worunter 6 Quintette; u. dgl. m. Auf dem Claviere besaß er eine nicht geringe Fertigkeit, und bei größerer Uebung würde er sich gewiß zu einem der größten Virtuosen darauf gebildet haben. Nach seinem eigenen Geständnisse gegen Burney hielt ihn das ausgezeichnete Spiel der Mad. de S. Maur, einer Schülerin Rameau's, davon ab, die, als er sie zu Paris hörte, ihn so sehr zur Bewunderung hinriß, daß er nicht nur seines eigenen Spiels sich schämte, sondern auch von Stund an sich vornahm, nie mehr öffentlich, höchstens nur privatim zum Behuf der Composition das Instrument anzurühren, da er zweifeln zu müssen glaubte, es je zu einer solchen Meisterschaft darauf bringen zu können. — Seine Gattin Violenta, eine geborne Vestris, war Sängerin, und in ihrer Blüthezeit nicht unberühmt. In der Zeit von 1750 bis 1754 sang sie zu

Paris sowohl im Concert spirit. wie bei Hofe, immer mit vielem Beifalle. Während Giardini's zweiter Anwesenheit in Paris (s. oben) verheirathete sie sich mit ihm und folgte ihm dann nach London. Ob sie später auch mit ihm nach Italien wieder zurückkehrte, ist nicht bekannt geworden. Auch in London selbst scheint sie nur sehr selten öffentlich aufgetreten zu seyn, ihren Gatten aber bei seinem Gesangs-Unterrichte fleißig unterstützt zu haben.

Gibbons, 1) **Orlando**, Dr. der Musik, geboren zu Cambridge 1581, wurde unter die ausgezeichnetsten Künstler und Organisten seiner Zeit gezählt. 1604 ward er Hoforganist des Königs Carl I.; 1622 erhielt er die Doctorwürde zu Oxford; 1625, eben als er die ihm aufgetragenen Musiken zur Hochzeit Carl's I. zu Canterbury vollendet hatte, überfielen ihn daselbst die Blattern, und er starb an denselben noch im nämlichen Jahre. Seine Wittwe ließ ihm ein Denkmal mit seiner Büste errichten. Seine besten Compositionen bestehen in Kirchensachen, als Services, Anthems u. dergl., wovon noch jetzt sich verschiedene in den englischen Cathedralkirchen-Büchern befinden. Am meisten rühmt man das „Hosianna" von ihm, der reinen, einfachen und würdevollen Harmonie wegen. Auch seine Melodien zu Withers übersetzten Kirchengesängen erhielten sich sehr lange; eben so seine Madrigalen, seine Uebungen für das Virginal, und seine Fantasien für eine Violine, mezzo Sopran und Bariton. Sein Sohn — 2) **Christopher G.**, der von seinem Onkel **Ellis G.** (s. unten) von Kindheit an in der Musik unterrichtet wurde, war ein Günstling Königs Carl I., der ihn auch in seine Capelle aufnahm. Bei der Reorganisation des Gottesdienstes in England ward er 1660 zum Oberorganisten an der Westmünster-Abtei ernannt, und 1664 auf Empfehlung des Königs Carl II. von der Universität zu Oxford zum Doctor der Musik. Er starb am 20. October 1676, mehr als Orgelvirtuos, denn als Componist berühmt. Hawkins führt zwar mehrere Anthems von ihm an, die sich auch noch jetzt in einigen Kirchensammlungen befinden, aber es ist nie Etwas davon gedruckt worden. — 3) **Ellis G.**, Bruder des Orlando, war Organist zu Bristol und der berühmteste Componist dieses Namens. Er starb gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von seinen Arbeiten befinden sich noch einige 5- und 6stimmige Gesänge in dem Werke „Triumph der Oriane", welches 1601 zu London herauskam. — 4) **Edward G.**, jüngerer Bruder des vorhergehenden, war Anfangs ebenfalls Organist zu Bristol, ward 1592 aber zum Baccalaureus der Musik zu Oxford ernannt, und kam darauf 1604 als Organist in die Königliche Capelle zu London, wo er gegen 1640 starb. Wie Hawkins versichert, gehörte er zu den größten Tonkünstlern seiner Zeit, doch ist von seinen Arbeiten keine für uns aufbehalten worden.

Gibel, Otto, zuletzt Cantor und Musikdirector zu Minden, war geboren 1612 zu Borg auf der Insel Femern, wo sein Vater erster Geistlicher war. Der Pest wegen verließ er seine Heimath, und ging nach Braunschweig, wo einige Anverwandte für seinen Unterhalt und seine Bildung sorgten. Das Zusammentreffen mit dem weltberühmten Cantor Heinrich Grimm, der 1631 aus Magdeburg vertrieben wurde, gab seiner Liebe zur Musik die bestimmte Richtung. Drei Jahre lang genoß er dessen theoretischen und practischen Unterricht, und brachte es in dieser Zeit zu solcher Fertigkeit in seiner Kunst, daß er schon 1634 den Ruf als Cantor nach Stadthagen im Schaumburgischen erhielt. Von da kam er 1642 nach Minden, erst als Subconrector, und dann nach des Cantors Scheffer Tode als Cantor und Musikdirector, und starb hier nach einer 40jährigen rühmlichsten Amtsverwaltung 1682. Von seinen Werken, denen Mattheson das

Prädicat „grundgelehrt" beilegt, theilt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß mit. Sie sind meist theoretischen Inhalts, und das wichtigste darunter dürfte seyn „Pars generalis introductionis musicae theoreticae didacticae" (Bremen 1660). Der zweite Theil von diesem Werke wurde wegen Mangel an den zum Stiche der Figuren nöthigen Mittel nicht herausgegeben. Dann führen wir auch noch als merkenswerth davon an: „Geistliche Harmonie von 1—5 Stimmen, theils ohne, theils mit Instrumenten" (1. Thl. Hamburg 1671. 4.).

Gibelli, Lorenzo, Capellmeister an der Bartholomäuskirche zu Bologna und Mitglied der dasigen filharmonischen Gesellschaft, einer der jüngsten Schüler des Pater Martini, starb 1811, hauptsächlich in seinem Vaterlande den Ruf eines gründlich gebildeten Musikers und talentvollen Componisten zurücklassend. Außerhalb Italien ist keine von seinen Compositionen bekannt geworden. Burney, der einige davon kannte, nennt sie melodienleer, aber desto voller und reiner an Harmonie. Der verstorbene Rellstab in Berlin besaß in seiner Handlung ein „Kyrie" und „Gloria" in geschriebener Partitur von ihm, konnte sich aber nie zum Drucke derselben entschließen, was Burney's Urtheil zu bestätigen scheint. Wie die Italiener nun Gefallen an seinen Werken finden konnten, läßt sich daher kaum begreifen; doch sind auch bei ihnen nach dem Tode des Componisten die Aufführungen seiner Werke seltener geworden. In den Kirchen zu Bologna werden zuweilen noch Magnificate von ihm gesungen; ob auch in anderen Städten können wir nicht bestimmen. 7.

Gibert, Mr., ein Pariser Tonkünstler, Componist, Sohn eines Königlich Französischen Hausoffizianten, hielt sich in seiner Jugend lange Zeit in Italien auf, und studirte daselbst die Musik unter den anerkannt besten Meistern. Nach seiner Rückkunft in sein Vaterland setzte er 1760, 1761 und 1763 für das italienische Theater in Paris die Opern „la Sybille", „le carneval d'été", „la fortune au village", „Soliman" und „Apelle et Campaspe." Der Erfolg derselben ist nicht bekannt. 1784 gab er zu Paris noch in den Druck „Solfeges ou leçons de musique sur toutes les clefs dans tous les tons, modes et genres avec accompagnement d'une basse chiffré." Es scheint dies die letzte seiner Arbeiten gewesen zu seyn, denn nach der Zeit ist keine weiter von ihm bekannt geworden, und er starb schon 1787 als ein Mann in den besten Jahren. 21.

Giga, s. Gique.

Gigli, 1) **Giulio**, ein italienischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, aus Imola gebürtig, machte sich besonders merkwürdig als Sammler der Compositionen ein und desselben Textes von verschiedenen Meistern. Eine der Sammlungen, welche dadurch entstanden: „Sdegnosi ardori: musica di diversi autori sopra un istesso sogetto di parole à 5 voci" (München 1585—4) befindet sich noch auf der Königlichen Bibliothek zu München, und enthält 27erlei Compositionen von eben so viel verschiedenen Componisten über die Worte „Ardo, si, ma non l'amo" etc. — 2) **Thomas** G., ein Componist des 17. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten sich noch einige in den „infidi lumi" (Palermo 1603) befinden. — 3) **Battista** G., lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Toscana. Bei der Vermählung des Großherzogs von Toscana gab er 12 Sonaten heraus, welche die einzige Composition sind, die man noch von ihm kennt. 1714 wurden sie unter Brittons Verlassenschaft zu London gefunden. m.

Giles, Nathanael, Dr. der Musik und Organist des Königs Carl I.,

geboren zu Worcester 1558, war Anfangs, um 1585, Baccalaureus der Musik, auch Organist und Chordirector an der St. Georgencapelle zu Windsor. Nach William Hunnis Tode (1597) erhielt er die Oberleitung der Königlichen Chorschüler und dazu nachgehends auch die Organistenstelle an der Königlichen Capelle. 1607 bewarb er sich um die Doctorwürde, erhielt dieselbe aber erst 1622. Er starb am 24. Januar 1633. Auf seinem Grabsteine zu Windsor wird er als ein sehr erfahrener Tonkünstler gerühmt, und auch Hawkins in seiner Geschichte zählt seine Werke, die der Mehrzahl nach für die Kirche bestimmt waren, unter die classischen des 17. Jahrhunderts. bb.

Gilles, Jean, geboren zu Tarascon 1669, erhielt seine musikalische Bildung in der Schule des berühmten Capellmeisters Poitevin zu Aix in der Provence, neben Campra. Nach dem Tode seines Lehrers trat er in dessen Stelle; gab dieselbe aber bald wieder auf und domicilirte sich in Agde. 1696 wollte ihm sein Gönner, der Bischof Bertier von Rieux, die Capellmeisterstelle an St. Stephan zu Toulouse verschaffen; das Capitel aber hatte schon zu Gunsten Farinelli's darüber entschieden. Sobald indeß dieser die Nachricht von G's Mitbewerbung erhielt, ging er zu ihm, und trat freiwillig das schon erhaltene Anstellungsdecret an ihn ab, weil er sich nicht würdig halte, einem Meister wie Gilles vorgezogen zu werden. Nach einiger Weigerung nahm G. das Anerbieten an und kam 1697 nach Toulouse, wo er 1705 starb. Merkwürdig ist die Geschichte der Entstehung seiner eigenen und hauptsächlich dadurch berühmt gewordenen Todtenmesse, die zugleich die einzige von seinen Compositionen ist, über welche noch einige bestimmte Nachrichten vorhanden sind. Die Söhne zweier Parlamentsräthe zu Toulouse ließen von G. ein Requiem zur Todtenfeier ihrer zugleich gestorbenen Väter componiren. Nach 6 Monaten war die Messe fertig, und G. lud zu deren Aufführung alle Künstler der Stadt und auch Campra und den Abt Madin ein. Das Werk ward überaus vortrefflich befunden, allein seine Besteller wollten Nichts davon, auch von keiner Todtenfeier ihrer Väter noch Etwas wissen. Aufgebracht hierüber ruft G. „wenn keines Anderen, so soll es **meine** Todtenmesse seyn!“ Und — wenige Tage darauf starb er. Alle einheimischen und benachbarten Tonkünstler versammelten sich zu ihrer Aufführung, und noch 1754 ward sie, neben einigen Motetten von G., im Concert spirit. zu Paris mit dem größten Beifalle gegeben.

Ginglarus, s. **Flöte**.

Gingria oder **Gingras**, dasselbe was **Gangris**. S. **Flöte** und **Pfeife**.

Gingrina, s. **Schallmey**.

Giocoso (ital. ausgespr. dschjocoso) — tändelnd, scherzhaft. Vergl. über das Weitere die Art. **Komisch**, **Scherzando** oder **Scherzo**.

Giordani. Wie Burney in seiner Geschichte berichtet, gab es im vorigen Jahrhunderte eine ganze Familie von Tonkünstlern des Namens Giordani; bis auf diese Stunde aber hat es schwer gehalten, selbst nur einige zuverlässige Nachrichten über die einzelnen Glieder derselben einzuziehen. Selbst der nimmer rastende, unermüdliche Gerber verzweifelte daran. Geben daher auch wir hier nur, was sich als ausgemacht annehmen läßt. Demnach war der hauptsächlichste Meister jener Familie **Giuseppe G.** Derselbe war aus Neapel gebürtig, kam 1755 nebst zwei Brüdern und zwei Schwestern nach London, und führte hier, blos mit Angehörigen seiner Familie verschiedene komische Opern und zwar mit so großem Beifalle

auf, daß die ganze Brüder- und Schwesterschaft an das Covent-Garden-Theater engagirt wurde. Als Haupt der zahlreichen musikalischen Familie führte Joseph auch den Beinamen Giordaniello. Und die meisten Opern, und überhaupt dramatische Vorstellungen, welche von der Familie gegeben wurden, waren auch von seiner Composition, wurden jedoch erst später von Italien aus bekannt. Gerber liefert in seinem alten und neuen Tonkünstlerlexicon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß davon, das wir denn summarisch auch hier mittheilen: „Antigono", „Artaserse", „il Baccio" (op. buf.), „l'Acomate" (op. ser. 1783 zu Pisa), „Erifile" (op. ser. 1783 zu Bergamo), „Epponina" (op. ser. 1783 zu Novara), „Elpinice" (desgl. 1784 zu Bologna), „Tito Manlio" (desgl. 1784 zu Genua), „Pizarro nell' Indie" (1784 zu Florenz), „la morte d'Abele" (Orat. neu 1785 zu Jesi), „Osmane" (op. ser. 1785 zu Bergamo), „la Vestale" (op. ser. 1786 zu Modena), „Isigenia in Aulide" (desgl. 1786 zu Rom), „l'impeguo ossia chi la fa l'aspetti" (Intermezzo 1786 ebend.), „Ferdinando nel mescio" (1787 ebend.), „I ripieghi fortunati" (Intermezzo 1787 ebend.), „Alciade e Telesia" (1787 ebend.), „Calio Ostilio" (op. ser. 1788 zu Faenza), „Scipione" (desgl. 1788 zu Ferrara), „Ariarte" (desgl. 1788 zu Turin), „il Corrivo" (1788 zu Neapel), „Distruzza di Jerus" (Orat. 1788 ebend.), „la disfatta di Dario" (op. ser. 1789 zu Mailand) und „Medonte Re d'Epiro" (desgl. 1791 zu Rom). Dann führt Gerber noch eine Menge kleinere Vocal- und Instrumentalsachen von ihm an, als: Duette für Sopran, Canzonetten, Clavier-Quintetten, Flöten-Trios und Flöten-Duos, Clavier-Quartette und Clavier-Sonaten und besonders eine große Zahl Violin-Concerte. Viele davon sind in Deutschland, namentlich bei André in Offenbach und bei Hummel gedruckt worden. Wenige erschienen in London. Ueberhaupt scheint sich die Familie G. nicht lange in London aufgehalten, sondern schon in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts wieder zurück nach Italien begeben zu haben, da alle die genannten Opern erst nach der Zeit von hier aus auch in Deutschland bekannt wurden. Weitere Nachrichten über sie fehlen aber ganz, was indeß auch selbst für die Musikgeschichte nicht sehr zu beklagen seyn dürfte, da sogar die Werke des bedeutendsten Gliedes der Familie nicht von so großem Werthe waren, daß auch nur eines davon sich hätte längere Zeit auf irgend einem Repertoire oder in einer Gesellschaft erhalten können. Alle sind lange schon der Vergessenheit anheim gefallen.

Giorgetti, Ferdinando, Violin-Virtuos und Componist für sein Instrument, aus Florenz gebürtig, blühte ungefähr bis 1820, wenigstens sind nach der Zeit keine Nachrichten mehr über ihn bekannt geworden, und auch vorher in Deutschland nur seine Compositionen, da seine mehrfachen Kunstreisen sich niemals über die Gränzen seines Vaterlandes hinaus erstreckten. Daß jene, die Compositionen, welche ausschließlich der Violine angehören, sich hier in Deutschland Eingang verschafften, hatte seinen Grund in ihrem ächt künstlerischen Character. G. huldigte darin, im Geschmacke und in der Methode, weder dem Scharfen, oft Ueberkünstlichen der neueren französischen Virtuosen, noch dem blos Fertigen und Zierlichen der meisten italienischen, sondern steht gewissermaßen mitten inne, indem er mit dem Ersten das Zweite zu kräftigen, und mit dem Zweiten das Erste zu mildern suchte. Und dies war es von jeher, was den deutschen Violin-Virtuosen am meisten zusagte. Es bestehen die Werke hauptsächlich in Duetten, Terzetten und Concert-Variationen; sind dem Instrumente angemessen, doch nicht für ungeübte Spieler bestimmt, wenn gleich einige darunter nicht zu viele Schwierigkeiten für die practische Ausführung enthalten, als vielleicht ähn-

liche Werke von A. Romberg oder Spohr und A., denen sie jedoch in dem, was Solidität und Anständigkeit der Bearbeitung betrifft, nicht nachstehen.

Giornovichi (auch Jarnowick genannt), Giovanni Mane, berühmter Virtuos auf der Violine und zu seiner Zeit auch beliebter Componist für sein Instrument, wurde 1745 in Palermo geboren und genoß den Unterricht des berühmten und originellen Lolli, dessen Lieblingsschüler er war. Um 1770 kam er nach Paris und trat hier im Concert spirituel zum ersten Male mit dem sechsten Concerte seines Lehrers auf. Dieser Anfang fiel zwar nicht sehr glücklich aus, doch erwarb G. sich später den allgemeinsten Beifall. Zehn Jahre hindurch war seine Methode des Violinspiels beinahe die allein herrschende in Paris. Nachdem Umstände ihn genöthigt hatten, Frankreich 1780 zu verlassen, trat er als erster Violinist in die Capelle des damaligen Kronprinzen, späteren Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Schon 1783 verließ er aber Berlin wieder, weil er mit Duport (s. d.), in beständigem Streite lebte. Seitdem brachte er den größten Theil seines Lebens auf Reisen zu, und besuchte zunächst Petersburg, Warschau, Wien und andere große Städte. 1792 befand er sich in London als Mitglied des dasigen großen Concertes und spielte auch seit 1794 gewöhnlich in dem dasigen Theater Drurylane Concerte und Solo's, welche gern gehört wurden. 1796 entstand indeß daselbst zwischen ihm und dem damals jungen Clavieristen J. B. Cramer eine Fehde, die eine so ernsthafte Wendung nahm, daß er von letzterem zum Zweikampf gefordert wurde. Ging dieser auch nicht vor sich, so scheint doch der Zwist nicht ohne üble Folgen für sein ferneres Glück gewesen zu seyn, indem er sich schon 1797 von London entfernte. Er kam gegen Ende desselben Jahres nach Hamburg, wo er sich ohne Anstellung, bis zu Anfang des Jahres 1802 aufhielt. Hierauf besuchte er Berlin wieder, gab am 21. März 1802 Concert und nöthigte das gesammte zahlreiche Publikum zur lautesten Bewunderung seiner in einem Alter von nahe an 60 Jahren seltenen Virtuosität. Zu Ende dieses Jahres ging er nach Petersburg, wo er als Virtuos gleich großen Beifall erhielt. Gegen seine wissenschaftlichen Kenntnisse in der Kunst erhob man jedoch wichtige und nicht unbegründete Zweifel, denn seine Compositionen, besonders die Concerte, konnten nur durch sein meisterhaftes Spiel erst Leben und Nachdruck erhalten. Er starb in Petersburg am 21. November 1804 plötzlich an einem Schlagflusse, während er Billard spielte, zum empfindlichen Verluste des dasigen großen Concertes, in welchem er als Mitglied glänzte. Ein würdiger dasiger Musikliebhaber übernahm die Kosten seiner Beerdigung, bei der ein großer Verein von Tonkünstlern, den Madame Mara durch ihren Gesang noch verherrlichte, eine feierliche Trauermusik aufführte. — Große Fertigkeit, Genauigkeit, Reinheit, Präcision, Kraft und doch auch Eleganz characterisirten sein Spiel. Er behandelte die Violine besonders mit ungemeiner Anmuth und Zierlichkeit, wußte ihr den reinsten und einschmeichelndsten Ton zu entlocken und ihr eine Seele einzuhauchen, welcher man sich mit Entzücken hingab. Dagegen aber fehlte ihm ein markiger Ton, ein wirklich gefühlvoller Vortrag, die von einem Meister zu fordernde Bogenführung, und besonders ein glänzendes Staccato und ein vollkommener Triller. Von Character war er sehr heftig und reizbar, so wie dem Spiel und anderen Leidenschaften gränzenlos ergeben; daher er auch arm starb. Seine herausgekommenen Compositionen bestehen summarisch in 16 Violin-Concerten, 7 Orchestersinfonien, 6 Streichquartetten, 16 Violinduetten, einer Violinsonate mit Baßbegleitung, und mehreren Variationen über beliebte Opernarien. v. Wzrd.

Giovanelli, mit dem Zunamen **da Velletri**, **Ruggiero**, ein berühmter Zögling der römischen Schule, der bei Nanini unter **Pierluigi** d. P. seine Studien machte, Maestro zu S. Luigi und vom Collegio germanico, und zuletzt vom 15. März 1594 an der unmittelbare Nachfolger **Palestrina's** zu S. Pietro im Vatican zu Rom (was ein glänzendes Licht auf sein Ansehen und seine Talente wirft), so wie Sänger der päpstlichen **Capelle**, in die er am 7. April 1599 aufgenommen wurde. Von seinen Werken, welche Gerber in seinem alten und neuen Tonkünstlerlexicon nur theilweise anführt, theilt Baini in seinem Werke über Palestrina ausführliche Nachrichten mit. Es bestehen dieselben hauptsächlich in mehreren Büchern fünfstimmiger Madrigalen, fünf- bis achtstimmiger Motetten, dreistimmiger Canzonetten, Villanelen ꝛc. Mehrere Motetten und Psalmen für 8 Stimmen von ihm sind in den drei Sammlungen Fabio Costantini's enthalten, welche 1615, 1616 und 1617 zu Neapel und Rom erschienen. Eben so sind auch noch in manche andere Sammlungen Madrigalen, Sonetten und Psalmen von ihm aufgenommen. Baini, der noch von einem vierstimmigen Miserere G's spricht, dessen letztes Versett achtstimmig ist, und das noch jetzt in der päpstlichen Capelle zu Rom gesungen wird, sagt, daß sich G. vorzüglich in 2 und 3 chörigen Compositionen ausgezeichnet habe. Endlich finden sich in dem Archive der päpstlichen Capelle auch noch viele Manuscripte von diesem Meister, Messen, Motetten und Psalmen enthaltend, worunter sich eine 8stimmige Messe auszeichnet, die ganz über Palestrina's Madrigal „Vestiva i colli" gearbeitet ist.

Gique (franz.) oder **Giga** (ital.) — ein jetzt nicht mehr sehr gebräuchliches kleines Tonstück im $^6/_8$-, $^{12}/_8$- oder auch wohl $^3/_8$ Tacte von fröhlichem, munterem Character, das ehedem (und zuweilen noch jetzt, aber seltener) theils zum Tanze, theils auch in größeren Tondichtungen (wie die Menuett) angewandt wurde. Als Tanz bestand es immer aus zwei Reprisen, je von 8 Tacten, und enthielt keine kürzeren Noten als Achtel. Als Theil einer größeren Tondichtung war es auf keine bestimmte Anzahl von Tacten beschränkt, und man brachte auch wohl Sechszehntheile darin an, namentlich zur Theilung der beiden ersten oder auch nur des zweiten Achtels in einem Tacte. Der $^{12}/_8$ Tact solcher Tonstücke entstand lediglich nur durch Hinweglassung des Tactstriches zwischen zwei Tacten; er ist also nur von rein äußerlicher Bedeutung, indem in ihm ein Tact eben so wohl zwei gute Tacttheile enthält, als im $^6/_8$ Tacte des Tonstücks zwei Tacte dergleichen enthalten. Und so kann auch der $^3/_8$ Tact hier nur als eine Theilung des $^6/_8$ Tactes, der demnach Normal-Tact der Giquen ist, angesehen werden, also in zwei Tacten nur ein guter Tacttheil enthalten seyn. Dies bestimmt denn auch nach Maaßgabe der Accentuation der guten Tacttheile überhaupt den verschiedenen Vortrag der Giquen in den genannten verschiedenen Tactarten: man hört in allen nur den $^6/_8$ Tact, und der $^{12}/_8$- oder $^3/_8$ Tact bleibt nur eine äußerliche Form. Auch in der Kürze und Leichtigkeit des Vortrags sind sich alle Giquen gleich, sie mögen nun als kleinere Theile eines größeren Tonstücks, oder als wirkliche Tänze vorkommen. Darnach bedarf es nun auch wohl keines weitern Beweises, welchen wesentlichen Vortheil der Bogen-Instrumentist aus der fleißigen Uebung der verschiedenen Arten von Giquen ziehen kann: durch kein Tonstück bekommt er leichter und vollständiger alle Wendungen des Bogens bei abzustoßenden Noten in seine Gewalt. In den Etuden oder Schulen für Geigeninstrumente nehmen daher auch die Giquen keinen unbedeutenden Platz ein. Mattheson (vollkomm. Capellmeister Thl. 2. Hptst. 13) nahm 3 Gattungen von

Giquen an: die eigentliche Gique, deren Metrum aus der Folge von $^6/_8$ bestand; die Loure, die ein langsameres Zeitmaaß hatte und in welcher das erste Achtel punctirt, also das zweite zum Sechszehntheil gemacht wurde, und die Canarie, die er übrigens durch Nichts besonders zu unterscheiden wußte. Vergl. indeß hierüber die Art. Canarie und Loure. Die Tonarten der Giquen sind durchaus nicht bestimmt, wo man sie jedoch noch vorfindet, stehen sie gewöhnlich in C-, F-, G-, D-, oder A-Dur. — Auch ein Saiteninstrument hatte man vor Alters, das den Namen Gique oder Giga führte. Doch ist dasselbe schon seit länger als einem halben Jahrhundert ganz außer Gebrauch gekommen, und auch seine Beschaffenheit und Spielart längst vergessen. br.

Girbert, Christoph Heinrich, eines Predigers Sohn aus dem Dorfe Fröhnstockheim bei Crailsheim in Würtemberg, wo er am 8. Juli 1751 geboren wurde, erhielt, da sein Vater sehr früh starb und seine Mutter kaum das Nöthige zu ihrem Unterhalte hatte, in seinem 12. Jahre erst, als seine Mutter sich wieder an einen Geistlichen in Alten-Schönbach bei Kloster Eberach verheirathet hatte, von diesem einigen Unterricht in der Musik, im Singen, Clavier- und Orgelspiele. Doch hatte die Natur ihn mit einem solch' außerordentlichen musikalischen Talente begabt, daß er, ungeachtet der Ungründlichkeit und Einseitigkeit des stiefväterlichen Unterrichts, dennoch schnelle und große Fortschritte in der Kunst machte, auch vorher schon, ohne alle Anweisung und blos nach dem Gehöre, einige Choräle, Tänze u. dgl. auf dem Claviere spielen gelernt hatte. Bald konnte er in der Kirche seines Orts die Orgel spielen und den Gesang der Gemeinde begleiten. Das bewog den würdigen Cantor Stadler in Bimbach, ihm einigen gründlichen Unterricht im Generalbasse, auch Clavier- und Orgelspiele zu ertheilen. Doch war dies nur einen Sommer hindurch möglich, weil Schönbach von Bimbach eine Stunde weit entfernt lag, und G. im Winter den Weg nicht wohl machen konnte. So war er im Ganzen sich selbst überlassen; erwarb sich aber durch rastlosen Fleiß eine mehr als gewöhnliche Fertigkeit auf dem Claviere und auch keine blos oberflächlichen Kenntnisse in der Setzkunst. 1769 etablirte er sich als Musiklehrer in Bayreuth. 1784 engagirte ihn der Schauspieldirector Schmidt, der wegen seiner eigenen guten musikalischen Kenntnisse und wegen der guten Operndarstellung seiner Truppe vulgo nur der Opernschmidt hieß, als Musikdirector bei seiner Gesellschaft. Als solcher brachte er 7 melodienreiche Operetten zur Aufführung, die er aber zum Theil schon früher componirt hatte. 1786 trennte er sich wieder von Schmidt und nahm seinen Wohnsitz auf's Neue in Bayreuth, als Musiklehrer, als welcher er denn auch erst vor einem Decennium ungefähr dort starb. Alle Zeit, welche ihm das Unterrichtgeben übrig ließ, verwandte er auf die Composition; erwägt man dazu die große Productivität seines Geistes, so kann es gar nicht wundern, daß er eine Menge Werke in's Leben rief, wie man sie nur von den berühmtesten, fleißigsten Componisten zu erfahren gewohnt ist. Er schrieb viele Clavierconcerte, gegen 20 Claviersonaten und Sonatinen, mehrere Orchester-Sinfonien und Streichquartette rc.; Alles natürlich im leichteren, weniger kunstreichen Style, weil seinem Talente die Ausbildung nicht zu Theil geworden war, durch welche die schöpferische Kraft zugleich auch an intensiver Stärke zunimmt. Das mag denn auch die Ursache seyn, warum verhältnißmäßig nur sehr wenige von seinen vielen Werken gedruckt sind.

Girolamo di Navarra, nach Arteaga's Geschichte der italienischen Oper ein berühmter Tonkünstler aus der Mitte des 16. Jahrhunderts,

von Geburt ein Spanier, der sich aber die größte Zeit seines Lebens in Italien aufhielt, und auch hier seinen Ruf begründete. Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon hält ihn für ein und dieselbe Person mit dem, aber blos dem Namen u. einem gedruckten Motettenwerke nach bekannten, Girolamo da Monte del Olmo. — Ein anderer Girolamo da Udine war Concertmeister oder, wie er sich auf dem zu Venedig vom ihm gedruckten Werke „Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di Stromenti" nennt, Capo de' Concerti delli Stromenti di fiato, della Illust. Signoria di Venetia, und, wie Garzoni Piazza in seinem univ. Discors. 43 berichtet, ein guter Componist. Garzoni schrieb genanntes Werk um 1570; wenn nun auch G. früher gelebt haben muß, so ist es doch wahrscheinlich nur ein Druckfehler, wenn Walther 1184 als Druckjahr des oben genannten Werkes angiebt. Vielleicht sollte es heißen 1484, oder auch 1584. Bestimmtes hat sich darüber noch nicht ermitteln lassen. 31.

Giroust, François, von den Franzosen als einer ihrer besten Kirchencomponisten verehrt, wurde geboren zu Paris am 9ten April 1738. Da er in seinem dritten Jahre schon seinen Vater durch den Tod verlor, gab ihn seine Mutter als siebenjährigen Knaben in das Schulcollegium der Kirche Notre-Dame, an welchem damals der berühmte Homet als Capellmeister angestellt war. Dieser entdeckte ein außerordentliches Talent zur Musik an dem Knaben, und war sorgfältig bemüht, es weiter auszubilden; doch begann Giroust erst unter Goulet, der dem taub gewordenen Homet im Amte folgte, die Composition wirklich zu studiren. Seine Fortschritte in der Kunst entsprachen ganz seinem seltenen Fleiße und Talente. In seinem 19ten Jahre verließ er das Collegium und ward Musiklehrer, oder eigentlich Musikdirector, an der Metropolitankirche zu Orleans. 1768, als zu Paris eine goldene Medaille für die beste Composition des Psalms Super flumina Babylonis ausgesetzt wurde, nahm auch er an der Preis-Bewerbung Theil. Dauvergne, damals Director des Concert spirit. zu Paris, erhielt 22 Arbeiten dazu eingesandt. Die Stimmen der Entscheidung waren indeß zwischen 2 unter ihnen getheilt, und da man sich nicht einigen konnte, welcher von beiden der Preis gebühre, sah man sich genöthigt, noch eine zweite Medaille prägen zu lassen. Nach Eröffnung der versiegelten Namenszettel fand man aber, daß beide Compositionen nur *einen* Verfasser hatten, und dieser war G., der dadurch, für einige Zeit wenigstens, sein Glück machte. 1769 ward er als Musikdirector bei den Saints Innocents nach Paris berufen, 1775 an die Stelle des Abts Gauzargues zum Königl. Capellmeister zu Versailles ernannt, und einige Jahre darauf zum Ober-Intendanten der gesammten Königl. Hofmusik. Diese Auszeichnungen entflammten seinen Eifer, sich derselben auch würdig zu zeigen, und unter seinen mehr denn 60 namhaften Kirchensachen, bei welchen mehrere größere Oratorien und allein gegen 40 große Motetten, befinden sich Werke, wie z. B. das Oratorium „der Durchgang durch das rothe Meer", die zu den besten Producten ihrer Art gehören. Es ist vielleicht unbekannt und wir erzählen daher hier beiläufig, welchem glücklichen Enthusiasmus die Kunst sein herrliches „Regina coeli" verdankt. Er hatte die Hoffnung, in diesen trockenen Text wahren Ausdruck zu bringen, beinahe schon aufgegeben, als er eines Tags in das Schloß zu Versailles kam, und hier zufällig ein Gemälde, die Auferstehung vorstellend, erblickte, das einen solchen tiefen Eindruck auf ihn machte, daß er laut ausrief: „Ein herrliches Bild, ich will es in Musik setzen!" So entstand sein so sehr berühmt gewordenes „Regina coeli". Der Moment, wo das Grab sich öffnet und

Christus sich aus demselben erhebt, war so erschütternd darin ausgedrückt, daß bei seiner Aufführung einstmals ein gegenwärtiges Bauernweib die Erde unter den Füßen erbeben fühlte und wirklich glaubte, die Kirche werde zusammenstürzen. Als nach Gefangennehmung des Königs von Frankreich aber die Versailler Capelle und alle Hofmusik entlassen ward, wurde G., der Capellmeister und Intendant, zum Schloßverwalter eingesetzt. Damit hörte aber auch seine Thätigkeit in der Kirchen-Composition auf. Was er nach der Zeit componirte, waren nur noch einige Volksgesänge zu den Decaden und anderen Festen, ein Theil der Ode von Thomas „über die Zeit", und die schönsten Stellen seiner Zuschrift an das Volk. Weder sein Talent, noch der ihm anvertraute Dienst konnten ihn gegen Mangel und Elend schützen, das so weit ging, daß er die letzte Zeit seines Lebens (er starb zu Anfang des Jahres 1800 zu Versailles), um nur kümmerlich seinen Unterhalt sich zu erwerben, einen öffentlichen Markthandel mit Milch und Honig treiben mußte. D.

Gis, der durch ein Kreuz (✻) um einen halben Ton erhöhte Ton G (s. d.), oder die neunte Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter. Ueber das Weitere vergl. d. Art. As.

Gis-Dur, wird wegen der 8 Kreuze Vorzeichnung, die es verlangte, als Grundtonart eines Tonstücks nicht gebraucht, sondern in dem Falle dafür immer As-Dur (s. dies.). Nur im Verlaufe einer vorübergehenden Modulation, wo das Umsetzen der Tonart, oder vielmehr der Vorzeichnung, in As-Dur das Lesen der Noten nur mehr erschweren als erleichtern würde, bedient man sich wohl des Accordes Gis-Dur (gis—his—dis), auch mit seiner Dominante (dis—fisis—ais), Subdominante rc., und — genau betrachtet — nicht selten sogar mit einer tiefer begründeten Kunstwahrheit, wunderbaren Wirkung auf den Zuhörer, wie wir schon unter dem Art. As-Dur ein Beispiel der Art anführten, wodurch sich die Tonart Gis-Dur wesentlich von As-Dur in psychischer Hinsicht noch unterscheidet; allein als characteristische Tonart eines ganzen Tonstücks kann die Tonart nicht vorkommen, und ist jener bedeutungsvolle Klang des Accordes auch mehr nur in seiner Verbindung mit den modulatorischen Harmonien als an sich selbst hervorragend. Anders verhält es sich mit

Gis-Moll. Dieses ist wirklich eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher der Ton Gis (das um einen halben Ton erhöhte G) als Grundton oder Tonica angenommen, und die ihrer Vorzeichnung nach mit der Tonart H-Dur zunächst verwandt ist. Um nämlich der Natur der sogenannten Molltonart zu entsprechen, müssen in der Leiter der Tonart Gis-Moll, außer dem Grundtone, noch die Töne a, c, d und f in ais, cis, dis und fis verwandelt, durch ein Kreuz erhöht werden (s. Tonleiter und Vorzeichnung), so daß also die Leitertöne auf einander folgen, und bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung mathematisch berechnet sich zu einander verhalten wie

gis	ais	h	cis	dis	e	fis	gis
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{1024}{1215}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{256}{405}$	$\frac{2048}{3645}$	$\frac{1}{2}$

S. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Hier haben wir nur noch zu bemerken, daß, wie bei allen Molltonarten, um den sog. Leitton zu gewinnen, der siebente Ton in der Leiter, also hier fis, in der praktischen Anwendung auch um einen halben

Ton, also in fisis, erhöht werden muß. — Aus ästhetischem Gesichtspunkte betrachtet ist die Tonart Gis=Moll gleichsam ein Griesgram, ein bis zum Ersticken gepreßtes Herz, eine Jammerklage, die im Doppelkreuze hinaufseufzt. Ein schwererKampf arbeitet in ihren Harmonien; mit einem Worte: Alles, was nur sehr mühsam durchdringt, ist ihre Farbe. Kein Wunder daher, daß die Componisten sie so selten gebrauchen, und auch J. J. Wagner sie in seinen „Ideen über Musik" (Leipziger musikal. Zeitung 1823 Nr. 43 ff.) ganz überging, und warum die Klänge der Tonart selbst sich so gern und unaufhaltsam hindrängen nach Des= (eigentlich Cis=) oder E=Dur. Vergl. ferner hier noch den Art. Tonart, und Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377. ff. Dr. Sch.

Gittith. Die Psalmen 8, 81 und 84 haben dieses Wort zur Ueberschrift, und in anderen Schriften des A. T., wo von Gesang und Musik die Rede ist, kommt es noch öfter vor. Aeltere Erklärer wollten darunter ein gewisses Instrument verstanden wissen, auf dem der Gesang jener Psalmen sey begleitet worden. Dies stimmt aber mit den Ueberschriften der übrigen Psalmen und auch der grammatikalischen Construction des Wortes nicht überein. Daher nahmen es Andere wieder für den Namen des Orts, wo die Psalmen seyen gesungen worden, und übersetzten es durch Weinpresse, wozu selbst die LXX Veranlassung gaben. Doch nannten die Griechen Bacchus=Weise auch ihre phrygische Tonart und Spielweise, und es scheint demnach unzweifelhaft, daß auch die Hebräer unter Gittith nur eine eigenthümliche Volksmelodie, eine Gesangsweise verstanden, die in einer gewissen Gegend, und zwar in den beiden Städten Gath, wovon die eine die Hauptstadt der Philister war, die andere in dem Landestheile des Stammes Dan lag, besonders gebräuchlich oder dort ganz einheimisch war (wie ja auch jetzt noch verschiedene nationelle Gesangsweisen existiren), und nach welcher dann oben genannte Psalme sollten gesungen werden. Diese Deutung des Wortes gewinnt auch dadurch noch an Gewißheit, daß David, der Verfasser jener Psalmen, auf seiner bekannten Flucht längere Zeit unter den Gittithern (so hießen die Einwohner von Gath) lebte, und hier also ihre National=Melodie kennen lernte. Wie nun aber diese Melodie beschaffen war, läßt sich, wie Vieles aus der alten hebräischen Musik, nicht mehr ermitteln, und daß sie mit der phrygischen der Griechen übereingestimmt habe, bleibt immer nur bloße Vermuthung, die sich auf nichts Anderes als auf eine Aehnlichkeit der Wörter=Bedeutung in den beiden Sprachen und die Uebersetzung der LXX stützt.

Dr. Sch.

Giubilei, D. Andrea, aus Pistoja gebürtig, war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts (noch 1758) Maestro an der Kirche des Klosters delle Oblate dal S. Bambino Gesu in Rom, und wird von Baini in seinem Werke über Palestrina als ein guter Tonsetzer aus der römischen Schule und besonders als ein vortrefflicher Contrapunktist aufgeführt. Seine Werke gehören zu den noch vorhandenen Schätzen des Päpstlichen Archivs.

Giudetti, D. Giovanni, aus Bologna gebürtig und geistlichen Standes. Er befand sich zur Zeit der Wahl Gregor's XIII. zu Rom und wurde von diesem Papste zu einem seiner Caplane ernannt; auch erhielt er ein Benefiziat an der Vatikanischen Hauptkirche am 27sten November 1575. Nach Baini's Zeugniß war er ein Schüler von Palestrina und übernahm im Verein mit diesem einen Theil der Verbesserung des Grego=

rianischen Gesanges: eine Arbeit, die seinen Namen unvergeßlich gemacht hat, und der er sich später ausschließlich widmete. Er gab zu dem Behufe 4 Werke heraus: „Directorium chori“, „Cantus eccles. passionis“, „Cant. eccles. officii maj. hobdomatae etc.“, und „Praefationes in cantu fermo juxta ritum Sanctae Rom. Eccl. emendatae etc.“, welchen letzteren er dann auch die Intonationen des Gloria, Credo u. Ite missa est beidrucken ließ. Von dem dritten Werke veranstaltete Franc. Suriano eine zweite Auflage, die 1619 zu Rom erschien, und 1589 G. selbst eine solche von dem ersten Werke. Er starb am 30sten November 1592 zu Rom in einem Alter von 60 Jahren. In der Kirche S. Michele e Magno zu Rom sieht man an der Säule des heil. Peter folgende Lapidarinschrift: D. O. M. Joanni Giudetti hujus basilicae clerico benef. Gregorii XIII. Capellano, viro probo princip. caro Matthaeus Giudetti fra. benem. moestiss. P. C. vixit ann. LX obiit prid. Kal. Decem MDLXXXXII.

Giuliani. Die Geschichte erzählt von mehreren italienischen Tonkünstlern dieses Namens. Der berühmteste unter allen war — Mauro G., aus Bologna gebürtig. Derselbe war Guitarr=Virtuos, ein fein gebildeter Mann, und kam gegen Ende des Jahres 1807 aus Italien nach Wien. Damals war er noch im besten, wenn auch nicht mehr jugendlichen Alter, doch können wir hierüber nichts Zuverlässiges mittheilen. Durch interessante Talente verschiedener Art, vornehmlich aber durch seine gute Kenntniß und (zum Theil) eigene Ansicht der Musik, so wie durch sein wahrhaft bewunderns=werthes, durchaus in Deutschland ihm damals nur allein eigenes Spiel seines Instruments, das bis auf ihn, außer in Neapel und einigen anderen Hauptstädten des unteren und mittleren Italiens, nur als leichtes, galantes Spielwerk, höchstens als angenehmes Accompagnement kleiner, leichter Gesangstücke gebraucht worden war, zog er die Aufmerksamkeit von ganz Wien auf sich. Unter denen, welche die sog. elegante Welt ausmachen, ward er der musikalische Held des Tags. Seine Compositionen für die, den dichtenden Musiker so sehr beschränkende, Guitarre, von denen mehrere in Wien, dann in Bonn u. a. a. O. erschienen, und die in Variationen, Cavatinen, Rondo's 2c., mit und ohne Begleitung noch anderer, melodiereicherer Instrumente (Flöte, Violine), bestehen, zeigen Geist und Geschmack. Sie sind meistens schwierig. Er gebraucht nämlich — und dies ist ein characteristischer Zug seiner Compositionen — die Guitarre darin nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fließenden Melodie eine vollstimmige, regelmäßig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Und das veranlaßt eine weite und vollgriffige Spielweise, die Wenige ganz in ihrer Gewalt haben, so z. B. in der Serenade op. 19, dem Rondo op. 3 u. a. Nach 1813 hörte man Nichts mehr in Deutschland von seinem öffentlichen Auftreten. Wahrscheinlich ist er in jener Zeit wieder in sein Vaterland zurückgekehrt. — 2) Antonio Giuliani, war einer der fertigsten Clavierspieler des vorigen Jahrhunderts und lebte um 1784 als Cembalist am Opernorchester zu Modena. Wahrscheinlich war er, wenn nicht der Vater, so doch wohl ein naher Verwandter des vorhergehenden, da er sich früher auch zu Bologna längere Zeit aufhielt. Compositionen sind nicht von ihm bekannt geworden; auch scheint er sein Vaterland niemals verlassen zu haben. — 3) Francesco G., ein Componist des 17ten Jahrhunderts, aus Vicenza gebürtig. Von seinen Werken hat man noch eine Sammlung Messen, die 1630 in Venedig gedruckt wurden. — 4) Ein anderer Francesco G. lebte in den beiden letzten Decennien des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Mailand,

und ward von dorther, wie auch einmal von Neapel aus, wohin er gereist war, als Operncomponist gerühmt. Sonst ist aber nichts weiter von ihm, auch keine Composition, in Deutschland bekannt geworden.

Giuliano, Tiburtino, ein berühmter Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts. Baini führt in seinem Werke über Palestrina noch eine Sammlung dreistimmiger Fantasien und Ricercaren an, die 1549 zu Venedig gedruckt wurden, und auf deren Titel er selbst ein musico excellentissimo genannt ist. 4.

Giulini, Andreas, bis in das Jahr 1771 Capellmeister an der Domkirche zu Augsburg, war der Sohn eines dasigen Sprachmeisters. Bei seinen gründlichen theoretischen Kenntnissen und seiner vortrefflichen Methode im Singunterrichte erzog er viele ausgezeichnete Sänger für seinen Kirchenchor. Ueberdies gehörte er zu den beliebtesten Componisten seiner Zeit, namentlich im Kirchenstyle. In seinen jüngeren Jahren wollte er sich zwar der dramatischen Composition widmen, und versuchte sich auch mehrere Male, und nicht ohne Glück, in kleinen Drama's für das katholische Schultheater in Augsburg; allein später führte ihn eine überwiegende Neigung zur Kirchenmusik, und was er in dieser schaffte, namentlich seine Messen, war trefflich, der Kirche würdig, und bis in unser Jahrhundert hinauf viel gesucht. Von reinen Instrumentalsachen sind nur einige Sinfonien von ihm, im Manuscript, bekannt geworden.

Giulini, Conte Giorgio, Geschichtschreiber, Dichter und Componist, wurde geboren zu Mailand am 27sten Juli 1714, studirte Anfangs Geschichte und Philosophie, verwandte später aber, einem natürlichen Triebe folgend, mehr Fleiß auf Poesie und Musik. Er schrieb ein Trauerspiel „Alcmaeon", das von Kennern für eine der wenigen guten italienischen Tragödien geschätzt wurde, und dies Urtheil hatte für den ganzen Beruf seines Lebens entschieden. Nur die genannten beiden Schwesterkünste boten seinem Geiste die bedürftige Nahrung, und die ungemeine Productionskraft, welche er in ihrem Gebiete offenbarte, erwarb ihm schnell einen großen Ruf. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der genialsten Componisten Italiens, und nur einem für die Güte des Einzelnen offenbar nachtheiligen Zersplittern seiner Kräfte konnte man es zuschreiben, daß die meisten seiner Compositionen ihn selbst kaum überlebten. So trug er besonders Viel zur Hebung der, in mehr als einer Hinsicht und namentlich durch G. berühmt gewordenen Academia de Trasformati bei, welche 1764 in Mailand neu begründet, aber auch 1768 schon wieder aufgelöst ward. Dann wollte er seine historischen Forschungen nicht ganz aufgeben, und als seine „Denkwürdigkeiten zur Geschichte von Mailand" von der Kaiserin Maria Theresia mit einer jährlichen Pension belohnt wurden, verwandte er wieder so viel Fleiß auf dieselben, daß sein ohnehin nicht sehr stark gebauter Körper der ungeheuren Masse und Verschiedenartigkeit von Geschäften nothwendig unterliegen mußte. 1774 rührte ihn der Schlag, und 1777 zum zweiten Male, wobei er die Sprache verlor. Da sein außerordentlich fein gebildetes musikalisches Gehör auch nach diesem großen Unglücke nicht im Mindesten abgenommen hatte, so beschäftigte er sich nun ausschließlich wieder mit der Musik, spielte Clavier u. componirte für dasselbe; indeß auch nur kurze Zeit: er starb am 25sten December 1780 schnell an den Folgen eines erneuerten heftigen Schlaganfalls. Dr. Sch.

Giusti, Maria, s. Bulgarelli.

Giusto. Ueber die Bedeutung dieses Wortes herrschen mancherlei

und große Irrthümer, die wir hier berichtigen. Gewöhnlich übersetzen unsere Musiker es durch gehörig, angemessen, und also mit tempo zusammen — in angemessener Bewegung. Andere wieder nehmen es wohl gar gleichbedeutend mit gusto (s. d.) oder gustoso — geschmackvoll. Es heißt aber Keines von Beiden. Giusto oder giusta ist eine italienische Präposition und heißt nach, gemäß, zufolge; also mit tempo zusammen — im Tempo, dem Tempo gemäß, wenn z. B. ein ritardando, accelerando oder dergl., überhaupt eine Veränderung des ursprünglichen Zeitmaaßes vorangegangen ist. Auch ein Adjectivum giusto hat die italienische Sprache, aber in der Bedeutung von abgemessen, genau, ganz richtig; also mit tempo — abgemessenes, ganz richtiges Tempo, was mit der obigen Bedeutung übereinstimmt. Das Adverbium von diesem Adjectiv ist giustamente, das als musikalischer Kunstausdruck aber selten, oder nie, vorkommt, wie auch das Substantiv giustezza — Richtigkeit, Abgemessenheit. — In älteren Zeiten pflegten manche Tonsetzer den Ausdruck giusto tempo auch wohl gleich zu Anfang, als Ueberschrift des ganzen Tonstücks, zu setzen, namentlich bei Gesangparthien und hier insbesondre bei Recitativen. Sie wollten damit andeuten, daß der vortragende Sänger oder Spieler ja das richtige Tempo nehmen solle. Es setzte dies natürlich ein richtiges Gefühl, ein reines, tiefes Empfinden voraus, und deshalb, überhaupt wegen der Unbestimmtheit des Ausdrucks, ließen die neueren Componisten ihn, in solcher Gebrauchsweise, ganz fallen, und man findet ihn daher nur nach einem vorhergegangenen Wechsel des Zeitmaaßes hie und da noch in der oben bezeichneten Bedeutung, ziemlich gleichbedeutend mit a tempo. a.

Glarean, Heinrich. Gerhard Voß u. A. pflegen diesen berühmten Philosophen, Mathematiker, Historiker 2c. einen Universalgelehrten zu nennen. In Beziehung auf Musik können wir ihm diesen Titel zwar nicht in der vollen Bedeutung des Worts beilegen, da ihm von der Kenntniß namentlich der alten griechischen Musik noch gar Manches abging, was zu einem universellen Wissen nothwendig gehört; doch hat er Mehr gethan in unserer Kunst als tausend Andere, die ein höheres und reicheres Wissen affectiren, und verdient daher auch hier genannt zu werden. Er war 1488 zu Glarus in der Schweiz geboren, und hieß eigentlich Heinrich Loritus, nahm aber den Namen Glarean von seinem väterlichen Hause a Glarea am Steinacker an. Der berühmte Johann Cochläus war sein Lehrer in der Musik, und Erasmus in den Wissenschaften. Nach vollendeten Studien ward er zuerst in Cöln, dann zu Basel als Professor der Philosophie angestellt. Nach seinem Uebergange von der reformirten zur katholischen Religion erhielt er die Professur der Geschichte und Poesie zu Freiburg, vom Kaiser Maximilian I. den Lorbeerkranz als Poet und den Titel eines Kaiserlichen Capellmeisters, und starb endlich 1563. Von seinen vielen Werken gehören hieher: „De Musices divisione ac definitione" (Basel 1549), welche Schrift vorher (1516) auch schon einmal unter dem Titel „Isagoge in Musicam" gedruckt worden war; ferner „Dodecachordon Lib. IV" (Basel 1547), ein seltenes, für die Kunstgeschichte aber höchst wichtiges Werk, weil viele Compositionen der ersten Meister aus dem 15ten und 16ten Jahrhunderte, wie auch von G. selbst, als erste Produkte der Notendruckerei, sich darin befinden und er darin zuerst die Terz am Ende eines Tonstücks als Consonanz aufnimmt; und endlich eine Ausgabe der Werke des Boethius (s. d.) zu Basel 1570, zu der darunter befindlichen Abhandlung „de Musica" bediente er sich der vorzüglichsten Handschriften der Bibliothek zu St. Blasien.

Glaschord, ein mit Glassaiten bezogenes Clavierinstrument, das ein gewisser Beyer zu Paris, von Geburt ein Deutscher, 1785 erfand. Den Namen Glaschord gab ihm Franklin. Sonst hat man keine Nachrichten mehr darüber, außer daß es nach seiner Vollendung einige Wochen lang von seinem Meister in Paris öffentlich aufgestellt und gespielt wurde, aber gleich damals, bei den Instrumentenmachern besonders, wenig Theilnahme fand. Vielleicht ist nur dies eine Exemplar davon verfertigt worden, und sein Mechanismus und innerer Bau ein Geheimniß des Erfinders geblieben. Hr.

Glaser, Joh. Michael, geb. zu Erlangen 1725, galt als Violinist in der Anspach'schen Hofcapelle, in welcher er bis 1774 angestellt war, für einen der fertigsten Virtuosen auf seinem Instrumente. 1775 kam er als Cammer- und Stadtmusikus nach Erlangen, wo er in einem der letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts starb. Außer der Violine spielte er noch mehrere andere Instrumente sehr fertig und geschmackvoll. Von seinen Compositionen, die gleich seinem Spiel einst sehr geschätzt wurden, sind nur noch 6 Sinfonien übrig, die als sein erstes Werk, das er herausgab, in einer Sammlung 1748 zu Amsterdam gestochen wurden.

Gläser, Carl Ludwig Traugott, geb. 1747 und gest. am 31sten Januar 1797, war Cantor und Musikdirector, auch Lehrer am Seminarium zu Weißenfels. Er stand zu seiner Zeit in dem Rufe eines erfahrnen und viel gebildeten Musikers, besonders aber gründlichen Lehrers. Man hat viele Kirchensachen von ihm, die aber Manuscript geblieben sind. In den Druck gab er 1794 nur ein größeres Werk: „Kurze Clavierstücke zum Gebrauche beim Unterrichte.“ Es ist dies eine Sammlung von Menuetten und Polonaisen aus allen Tonarten, die J. Fr. Doles, G's Freund und Lehrer, mit einer belobenden Vorrede begleitete. Und dann noch die bekannten Melodien „Feinde ringsum“ und „Flamme empor!“, die zu wahren deutschen Nationalmelodien geworden sind. Lange Zeit hielt man Gluck für den Componisten dieser Melodien, und selbst Methfessel setzte in den 3 ersten Ausgaben seines Commersbuches den Namen „Gluck“ darüber; aber sie sind von G., der sie 1792 ursprünglich zu Cramer's Roman „Herrmann v. Nordenschild“, worin die Lieder vorkommen, componirte. Ausführlicheres hierüber findet man in der „Cäcilia“ Bd. 9 pag. 61 ff. — Sein Sohn

Gläser, Carl Gotthelf, war Musikdirector, wie auch Inhaber einer Musikalien-Handlung und einer Musikalien-Leih-Anstalt zu Barmen in Westphalen. Er wurde am 4ten Mai 1784 in Weißenfels geboren, erhielt von seinem Vater (s. oben) den nöthigen Unterricht in der Musik. Später wandte er sich als Musiklehrer nach Barmen, wo er auch in rühmlichster Thätigkeit bis an's Ende seines Lebens blieb, welches schon am 16ten April 1829 in einem Alter von noch nicht vollen 45 Jahren erfolgte. Sein Andenken hat er durch viele, von außerordentlichem Fleiße zeugende Werke gesichert. Er schrieb ein „Liederbuch für Schulen zum frühesten Unterrichte im Singen“ (Essen bei Bädecker 1818, zweite Auflage 1822); „Neue praktische Clavierschule oder Anleitung, auf eine leichte und sichere Art Clavierspieler und Harmonisten zu bilden“; „Kurze Anweisung zum Singen in 2 Cursen, für Volksschulen“ (Essen bei Bädecker 1821); „17 musikalische Wandtafeln zur ersten Unterweisung im Singen nach Noten, nach Natorp's Methode entworfen, nebst einer kurzen Anweisung zum Singen“ (ebend. 1821); „Musikalisches Schul-Gesangbuch, methodisch geordnet nach Natorp's Anleitung“ (zweite vermehrte u. verbesserte Auflage 1828 ebend.);

„Kurze Anweisung zum Choralspiel mit Vor- und Zwischenspielen, für ganz Ungeübte, die keine Kenntniß der Harmonie und Composition besitzen" (ebend. 1824); „Vereinfachter und kurzgefaßter Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst, mittelst eines musikalischen Compasses" (ebend. 1828); und componirte dann viele Kirchengesänge, Motetten, Choräle (auch mehrstimmig arrangirt), Kinderlieder, für Pianoforte mehrere Sonaten, 2 große Fantasien: „die große Völkerschlacht bei Leipzig" und „die Schlacht bei la belle Alliance oder des Herzogs Tod" (mit Gesang), Variationen ꝛc.; gab auch ein „evangelisches Choralbuch für das Großherzogthum Niederrhein mit leichten Zwischenspielen" und dergl. mehr (ohngefähr 20 bis 25 Werke im Ganzen) heraus, was von bleibendem Werthe ist. v. Wzrd.

Gläser, Michael, geb. zu Gelenau 1692 und gest. 1772, ein berühmter Orgelbauer; größere Werke hat er jedoch, unseres Wissens, nie gebaut; seine Kunst beschränkte sich blos auf Verfertigung von Positiven u. denen ähnliche kleine Werke; darin indessen war er so ausgezeichnet, daß er sich eines weit verbreiteten Rufs erfreute, und selbst die Orgelbauer, die größere Werke aufrichteten, wenn sie Positive oder kleine Brustwerke mit diesen verbinden wollten, solche meistens nur von ihm erbauen ließen. So vielfach beschäftigt kann vielleicht auch nur der Mangel an Zeit schuld gewesen seyn, daß er nie eine große und vollständige Orgel verfertigte.

Gläser, Franz, Musikdirector am Königsstädter-Theater zu Berlin, unseren Dilettanten besonders durch einige kleine gefällige Sachen, als Märsche u. dergl., die unter allerlei einladenden Titeln und in den verschiedensten Arrangements erschienen, Romanzen u. s. w. bekannt, schrieb auch einige Opern, wie z. B. „die Brautschau", „der Bernsteinring" und „des Adlers Horst", die leider aber selbst in Berlin, unter des Meisters eigenem Directorium, kein besonders großes Glück machten. Daher ist auch, außer der letztgenannten, keine davon gedruckt worden. Von dieser erschien ein Clavierauszug bei Trautwein in Berlin, nachdem sie 1833 daselbst zum ersten Male aufgeführt worden war. In Nr. 35 der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1833 würdigte sie Fink einer ausführlichen Anzeige, und mit ihm müssen wir gestehen, daß die Oper, im Ganzen genommen, recht Viel des Guten und Schönen enthält, aber durchaus nichts, oder doch nur sehr wenig eigentlich Dramatisches. Alles Großartige darin ist mißlungen, und ist sie auch für den häuslichen Gebrauch eine noch so ergiebige Quelle des Angenehmen und Heitern, so kann das wohl der Erscheinung des Clavierauszugs als solchen an sich, nicht aber der Oper selbst als Oper einen Werth geben. Daß ein großer Theil der Schuld davon auch auf den Dichter Holtei fällt, der den Text zu dieser Oper schrieb, aber ihm gar kein anziehendes, eigentlich dramatisches Gewand zu geben wußte, dürfen wir hier eben so wenig verschweigen. In der Romanzen-Composition scheint G. seine größte Kraft zu besitzen, und die 6 Romanzen, welche wir aus jenen seinen beiden erstgenannten Opern gedruckt vor uns liegen haben, sind so innig, anziehend und cantabel gearbeitet, daß wir sie vielleicht für das Beste halten dürfen von Allem, was G. je componirt, und namentlich in jenen Opern componirt hat, und die Hoffnung haben, seinen Namen noch in dem Buche der Geschichte, dessen Blätter die hohe, ächte Kunst selbst ihm noch bis jetzt verschloß, einst aufzeichnen zu müssen.

Gleicher Kontrapunkt, s. **Kontrapunkt**.

Gleichheit der Stimme nennt man die künstliche Verbindung der verschiedenen Stimmregister (s. **Register der Stimme**), durch welche

ein gleichmäßiger Ansatz des Tones in allen Lagen der Stimme bewerkstelligt wird. Von Natur hat jede Stimme verschiedene Register, welche sich, wie bei der Orgel, wovon der Ausdruck Register entnommen ist, durch wesentliche Klangverschiedenheit auszeichnen; wird diese Klangverschiedenheit der Stimmregister gegenseitig ausgeglichen, d. h. unmerklich gemacht, spricht die Stimme in allen Tonlagen gleichmäßig an, so erhält die Stimme Gleichheit. Nbrg.

Gleichmann, Johann Georg, geb. zu Steltzen bei Eisfeld am 22sten December 1685, lernte bei dem Stadtorganisten Zahn zu Hildburghausen Clavierspielen, und wurde darauf 1706 Organist zu Schalkau bei Coburg, von wo er dann 1717 nach Ilmenau erst als Organist und Schulcollege berufen, dann aber 1744 zugleich auch zum Bürgermeister daselbst ernannt wurde, und als solcher endlich gegen 1770 starb. Er ist der zweite Erfinder oder eigentlich erste Verbesserer des sog. Gambenwerks (s. dies. und Bogenclavier). Von Natur mit vielem Talente zu mechanischen Arbeiten und daneben mit einer seltenen Liebe zur Musik begabt, verfertigte er sich als 12jähriger Knabe schon, ohne alle Anleitung, ein kleines Clavier, und kurz darauf noch mehrere andere Instrumente. Doch ließen später seine eigentlich musikalischen Studien ihm keine Zeit zu dergleichen Arbeiten, bis 1709 sein Schwager, ein Geistlicher, ihn aufmunterte, jenes herrliche Talent nicht ganz versiegen zu lassen, vielmehr weiter auszubilden. Er übte dasselbe darauf zunächst an dem Gambenwerke, das nachgehends (1758) einer seiner Anverwandten, Namens Risch, nachahmte, auf Reisen öffentlich zeigte und endlich in einem Exemplare an den Fürstlichen Hof zu Sondershausen verkaufte, und bauete dann, nachdem er an dem Gambenwerke, wie unter dem angezogenen Artikel erzählt ist, mehrere wesentliche Verbesserungen glücklich vollendet hatte, einige Lautenclaviere ohne Bekielung mit einem sogen. Harfen-Zuge, die bei ihrem ersten Erscheinen viel Aufsehen erregten, auch ziemlich theuer bezahlt wurden. Jetzt sind dieselben freilich ganz in Vergessenheit gerathen. Als Orgelspieler zählt man G. nicht minder unter die Meister seiner Zeit. Als Componist indessen hat er sich durch kein öffentliches Werk bekundet.

Gleichmann, Johann Andreas, seit 1794 Herzoglicher Hofmusikdirector zu Hildburghausen, wurde geboren zu Bockstadt am 13ten Februar 1775, und in seiner Jugend von den besten Meistern in der Musik unterrichtet, wobei ihm seine sorgsamen Eltern auch noch eine glückliche wissenschaftliche und humane Bildung angedeihen ließen. Dies ist das Einzige, was aus seinem äußeren Leben bekannt wurde; desto vertrauter aber glauben wir mit seinen Werken und Leistungen im Gebiete der Kunst zu seyn, wenigstens so weit dieselben der Oeffentlichkeit anheim fielen. Um die Theorie wie um die Praxis der Musik hat er sich große Verdienste erworben; und wie seine schriftstellerischen Werke aus einem großen Reichthume lebenskräftiger Erfahrung und tiefer, ächt wissenschaftlicher Forschung hervorgingen, so sind seine praktischen oder eigentlich rein künstlerischen Gaben aus einem tiefen, guten Gemüthe ungesucht und klar geflossen. Nirgendswo gehört er der sog. neuen Schule an; allein desto gründlicher ist auch Alles, was er schuf, desto gewisser, wahrhaftig und tiefer durchdacht; und was Gutes unsere Zeit gebracht hat, das hat er auch, der Mann der alten Schule, wohl erfaßt, begriffen und, stets in dem Geschmacke fortschreitend, und — wie es immer seyn sollte — das Gehaltreiche von dem blos Schimmernden sehr wohl sondernd, in sich aufgenommen. Dies geht zunächst aus den vielen größeren und kleineren Aufsätzen hervor, die er als vieljähriger

Mitarbeiter an der Leipz. allg. musik. Zeitung in diese lieferte, und von denen wir hier nur die hauptsächlichsten, lesenswerthesten den Ueberschriften nach in chronologischer Folge nennen: „Untersuchung über das Mitklingen eines tieferen Tones zu 2 angegebenen höheren" (Jahrg. 1805 pag. 277 ff.), „Ueber Manier und Mode in der praktischen Musik, hauptsächlich beim Violinspiel" (1814 pag. 173 ff.), „Ueber die Erfindung der Aeoline oder des Aeolodicon" (1820 pag. 505 ff.), „Ausstellung einiger, von den alten Griechen hergeleiteten Grundsätze im Gebiete der Tonkunst" (1822 pag. 193 ff.), „Betrachtungen über Musik als Wissenschaft" (1828 pag. 729 ff. — sehr lehrreich), und „Werth der Kirchenmusik" (1831 pag. 837 ff.). Dann befinden sich auch in der Zeitschrift „Cäcilia" mehrere Aufsätze von ihm, die einen gleich rühmlichen und bedeutenden Fortschritt seiner Studien bekunden, so Bd. 12 pag. 169 ff. „Bemerkungen über den behaupteten climatischen Einfluß auf die menschlichen Stimmen" (sehr interessant), und zeigte er sich in eben dieser Zeit auch zu mehreren Malen als sehr geistreichen und scharfsichtigen Critiker. Seine Compositionen, die der Mehrzahl nach der Kirche angehören, und hauptsächlich in Gelegenheitscantaten, Altargesängen, Liedern ꝛc. bestehen, tragen einen gleichen Stempel des unaufhaltsamen Strebens nach einem höheren schönen Ziele. Unstreitig gehört G. zu den besten Liedercomponisten neuerer Zeit. In der Wahl seiner Texte verfährt er mit einer seltenen Besonnenheit, und ward er stets von so gesundem sittlichem Gefühle geleitet, daß Niemand Anstand zu nehmen auch nur die geringste Ursache finden wird, seine Liedersammlungen dem reinsten Gemüthe einer aufblühenden Tochter ꝛc. in die Hand zu geben, und seine Melodien und Harmonien sind wahre Ergießungen eines von dem Sinne und Gefühle der Worte tief durchdrungenen Herzens. Aus dem Grunde sind denn auch seine 1818 erschienenen „verbesserten Melodien der Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls mit Begleitung der Orgel" ein wahres Meisterwerk ihrer Art. Er hat darin seiner Cantilene die bekannte uralte Melodie der Einsetzungsworte zum Grunde gelegt, aber so, daß das Historische dieser letzteren von den Worten des Heilandes gesondert ist, indem er jenes recitativisch in kurzen Noten, diese aber als Cantilene im langsamen Tempo behandelte. Es zeugte von einem guten Geschmacke, daß viele Prediger diese Melodien G's ihrem Cultus einverleibten. Sicherem Vernehmen nach befinden sich noch ungleich mehr Compositionen dieses Meisters im Manuscript als bereits im Druck erschienen sind. B.

Gleißner (zuweilen auch **Gleisner** geschrieben), Franz, ein um die Tonkunst vielfach verdienter Mann. Als Baierischer Hofmusikus erfand er 1796, in Gemeinschaft mit einem Hrn. Sennfelder, die Notenlithographie. Er war damals ein Mann von ungefähr 30 Jahren. Verschiedene Leichensteine auf einem der Kirchhöfe Münchens, deren Inschriften eingeäzt waren, brachten ihn zuerst auf die Idee, Noten in Stein zu graben und so zu drucken. Der erste gelungene Versuch davon kam aber erst 1798 mit 6 Liedern mit Clavierbegleitung von seiner Composition zu Stande, nachdem auch der Musikalienhändler Falter in München ihm beigetreten war und die nöthigen Pressen herbeischaffte, deren Einrichtung bis dahin noch immer der praktischen Ausführung seiner Idee Schwierigkeiten in den Weg gelegt hatte. Hierauf folgte er 1799 dem Hrn. Andre (s. d.) nach Offenbach, um demselben hier eine vollständige Stein-Notendruckerei einzurichten, was ihm, wie es die bis jetzt aus Andre's Officin hervorgegangenen Werke nicht anders beweisen, bis zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gelang. Früher aber schon, als durch diese Erfindung, hatte sich G. auch als Com-

ponist einen Namen gemacht, besonders durch das, 1795 zu München mit dem glücklichsten Erfolge aufgeführte, Oratorium „Lazarus oder die Feier der Auferstehung", und durch mehrere Messen, wovon einige gedruckt worden sind; nicht minder als Schriftsteller durch verschiedene Correspondenzartikel in auswärtige Zeitungen, die sich durch einen leichten Humor, anziehenden Witz und achtbare Freimüthigkeit vor vielen anderen derartigen Arbeiten auszeichnen. In dieser Art, als Componist und Local-Schriftsteller, blieb er auch ferner, bis in die neuere Zeit, thätig, und nicht selten zwar auf eine höchst originelle Weise. So schrieb er 6 Sinfonien für 2 Altviolen mit willkührlicher Begleitung von 1 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Hörn., 2 Trompet. und Pauken, von denen die erste 1798 bei Falter in München erschien; nachgehends noch 3 dergl., die Andre in Offenbach verlegte. Ferner componirte er mehrere Operetten, worunter „der Pachtbrief" seiner Laune und humoristischen Construction wegen das meiste Glück machte; dann viele Lieder, Flötenduette, Harmonie-Musiken rc. rc., die nicht mit Unrecht sich viele Liebhaber erwarben. Besonders gesucht waren lange Zeit seine Flötenduo's aus der Operette „das Labyrinth". Neuerer Zeit freilich ist nur wenig Nachfrage mehr nach Werken von Gleißner, weil sie dem jetzigen Geschmacke unserer — wie es scheint — durchaus elegant gewordenen Musik-Welt nicht mehr entsprechen, wie es sich auch ein Pleyel, Willing und solche Männer, denen sich G. als Componist am nächsten anreiht, haben gefallen lassen müssen. T.

Gleitsmann, Lauten-Virtuos und Componist für sein Instrument, wurde in einem der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu Arnstadt im Fürstenthume Schwarzburg-Sonderhausen geboren, und studirte um 1716 zu Leipzig neben der Jurisprudenz auch die Musik; kam nachgehends nach Prag, wo er sich zum vollendeten Virtuosen auf seinem, damals sehr beliebten, Instrumente ausbildete und als solcher in hohem Ansehen stand, und dann gegen 1730 als Fürstlicher Cammermusikus in die Capelle zu Würzburg, wo er um 1760 starb. Von seinen Compositionen sind nur noch 12 sogenannte Parthien für die Laute, in 2 Sammlungen, übrig, die sich in der Breitkopfischen Manuscripten Sammlung zu Leipzig befanden.

Gleitsmann, Paul, wahrscheinlich der Vater des vorhergehenden, geboren zu Weißenfels, wo sein Vater Stadtmusikus war, studirte die Composition bei dem dasigen berühmten Concertmeister Johann Beer, und ward dann 1690 als Cammerdiener und Capellmeister beim Grafen von Schwarzburg zu Arnstadt angestellt, wo er am 11. November 1710 starb. Man zählt ihn zu den gebildetsten Musikern und beliebtesten Componisten des 17. Jahrhunderts; doch ist kein Werk mehr von ihm vorhanden, was diesen Ruf noch jetzt begründen ließe.

Glettinger, Johann, Sohn eines Adjuvanten an der Marien-Magdalenen Kirche zu Breslau, wurde daselbst geboren am 20. August 1661, sehr sorgfältig von seinem Vater in der Musik unterrichtet, und erlangte eine, für seine Zeit bedeutende, Fertigkeit auf dem Claviere, der Violine, Orgel, Harfe, Viola di Gamba, Viola di Bordone, und mehreren Blasinstrumenten. 1684 machte er eine Kunstreise nach Thorn, Danzig, Litthauen, Preußen und Pommern, und wurde nach seiner Rückkehr im folgenden Jahre als Rathsmusikus nach Danzig berufen; von hier aber schon 1690 wieder nach Breslau als Oberorganist an der St. Elisabethkirche, als welcher er 1739 starb. Die Schlesischen Musiker nennen noch jetzt seinen Namen mit großer Achtung, und zählen ihn namentlich zu den vorzüglichsten Orgelspielern der Vorzeit.

Glettle, Johann Melchior, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Capellmeister zu Augsburg, und einer der fleißigsten deutschen Componisten seiner Zeit, was zugleich auf Beliebtheit und Vorzüglichkeit seiner Werke schließen läßt. Gerber theilt in seinem alten Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß derselben mit. Sie bestehen meist in Kirchensachen: Messen, Motetten, Psalmen rc.; dann aber auch in einigen Trompeter-Stücken, Vocal-Concerten mit und ohne Instrumentalbegleitung, u. dgl. m. Für unsere Zeit können sie höchstens nur noch einigen historischen Werth haben, weshalb wir denn auch einer speciellen Anführung ihrer uns hier enthalten.

Glied (eines Tactes), s. **Tactglied**.

Glissicato. Wie dieses Wort zum technischen Kunstausdrucke in der Musik erhoben werden konnte, läßt sich kaum begreifen. Es ist schlecht italienisch, und wird daher auch in den meisten und besseren italienischen Wörterbüchern ganz vermißt. In der Musik gebraucht man es in der Bedeutung von *fließend, leicht, gefällig*: die Töne sollen fließend, ohne besonders harte Accentuation, gefällig, leicht vorübergehend vorgetragen werden. Genau genommen läßt sich das G. nur auf Geigen- und einigen Blas- (den Rohr-) Instrumenten seiner eigentlichen Bedeutung gemäß ausführen; auf Geigeninstrumenten, indem man den Bogen weiter als gewöhnlich vom Stege entfernt und die Tonreihe wo möglich mit *einem* (langsamen) Bogenstriche vorträgt, oder wo dies nicht geschehen kann, die Wendung des Striches doch so unmerklich als möglich macht; auf Blasinstrumenten, indem man die Tonreihe mit einem Athemzuge und so weich und schmelzend als möglich vorträgt. Durch den vom Stege weiter entfernten Anstrich der Saiten nämlich ist der Ton der Geigeninstrumente viel sanfter und zarter als gewöhnlich; s. indeß auch **Flautando**. Auf Clavierinstrumenten kann das G. nur durch einen sehr leichten Anschlag und eine möglichst gleichmäßige *schnelle* Folge der Töne erzielt werden; deshalb steht es meistens auch nur bei Läufen oder sogenannten Gängen von solchen Noten, deren Zeitwerth ein sehr geringer ist, oder die nur in schnellem Vorübergehen wahrgenommen werden sollen. a.

Glocke. Das Instrument dieses Namens, seine Form, Beschaffenheit, Behandlung, Bestimmung rc. sind zu bekannt, als daß wir hier nur ein Wort darüber zu sagen für nöthig halten können, auch wenn wir uns, wie voraus zu setzen ist, dabei nur auf die sogenannten *Kirchenglocken* (hauptsächlich zu Gottesdienstlichen Handlungen bestimmt, und deshalb in den Kirchthürmen oder in eigens dazu erbauten *Glockenhäusern* aufgehängt) beschränken. Bemerken wir daher in historischer Hinsicht nur, daß *Paulinus*, Bischof zu Nola in Campanien, die Glocke erfand, deshalb sie im Lat. auch campana, die ganze Erfindung oft schlechtweg nur die campanische, ein Glockenspieler (Glockentreter) — Campanist rc. heißt; und dann noch Einiges über das *Metall*, die *Stimmung* der G. und das, was man gewöhnlich unter *Glockenprobe* versteht. — Das Metall, woraus die Glocken gegossen werden, heißt bei den Technikern das *Glockengut*, auch die *Glockenspeise*. Es ist dies eine Mischung von 3 bis 4 Theilen Kupfer und einem Theile englischen Zinn. Man nimmt auch wohl Messing zu der Masse, doch wird diese dadurch spröde und die Glocke selbst daher der Gefahr des Springens zu sehr ausgesetzt. Glocken von Eisen geben keinen guten Ton. Das Geschäft des Gießens, der Form-Bau rc. ist nicht für uns von Interesse. Der Klöpfel der G. ist bekanntlich von

Eisen, das indeß von Glockengießern eben so theuer berechnet wird, wie die Glockenspeise selbst. Seine Schwere steht zu der der eigentlichen Glocke ungefähr in dem Verhältnisse von 2½ zu 100 Pfund, mit jeweiliger Zurechnung von noch übrigen 5 Pfund, so daß also der Klöpfel einer Glocke von 1 Centner Gewicht 7½ Pf., einer andern von 2 Centner 10 Pfund ꝛc. schwer ist. Die Befestigung des Klöpfels in der Glocke geschieht am zweckmäßigsten durch breite, starke Riemen, nicht durch Stricke oder Ketten. — Die Stimmung der Glocken ist bei einem 3fachen Geläute gewöhnlich ein Dur- oder Moll-Dreiklang und meistens über c (c e g oder c es g). Für 2 Glocken ist deshalb die Stimmung in eine Terz, Quarte oder auch Quinte (c e, c es, c f oder c g) die beste, weil, im Fall noch eine dritte Glocke hinzugefügt werden soll, dann leichter eine reine Harmonie erzielt werden kann. Für den Glockengießer ist dies freilich eine schwierige Aufgabe, besonders wenn ein Grundton und die Harmonie selbst vorher genau bestimmt werden; doch ist, nach dem Zeugniß der bewährtesten Meister, auch die äußerste Präcision und Reinheit darin nicht unmöglich, nur kosten sie, neben großer Geschicklichkeit, auch viel Mühe und Accuratesse. In welcher Octav nun die Stimmung geschieht, ob in der tiefen, kleinen oder eingestrichenen, hängt ab von der Größe und Stärke der Glocken, die ganz der Willkühr überlassen sind, wenn gleich auch das Bedürfniß einer kleineren oder größeren Schallweite, je nachdem die G. in einem kleineren oder größeren Raume (Orte) gehört werden soll, einigen Einfluß darauf ausübt. — Um zu wissen, ob die G. den bestimmten Ton habe (Glockenprobe), stellt man sich mit einer Flöte oder Clarinette unter dieselbe und bläst den verlangten Ton laut an: antwortet sie denselben rein in einem leisen Echo oder Nachhall, so ist die Stimmung richtig; schweigt sie aber, so ist die Stimmung falsch, und dies Letztere wird jedesmal der Fall seyn, auch wenn der Ton der G. nur um einen Viertelston von dem angeblasenen abweicht. Der Grund davon liegt in der Natur der consonirenden oder sogenannt mitklingenden Töne (Aliquottöne), und deshalb antwortet die G. auch, nur nicht so stark, wenn die reine Quinte angeblasen wird, und glaubt man bei dem Läuten einer großen G. oft 2 Glocken zu vernehmen, die in eine Quinte gestimmt zu seyn scheinen. Die Güte der Mischung des Glockenguts giebt sich dadurch kund, daß bei einem Feilenstriche dasselbe in einer schönen, doch etwas in's Röthliche spielenden, Silberfarbe erscheint. — Das Gerüst oder Gestell, in welchem die Glocken auf den Thürmen hängen, und das natürlich sehr fest und massiv gebaut seyn muß, heißt das Glockenhaus. — In neueren Zeiten hat man auch angefangen, Klangstäbe statt der Glocken zu gebrauchen (ähnlich wie in den Uhren die Klangfedern statt der Glöckchen), und in mancher Hinsicht verdienen dieselben auch den Vorzug vor diesen; denn abgesehen noch davon, daß sie, wenn nicht noch stärker, so doch eben so stark als die Glocken tönen, sind sie auch viel leichter und richtiger zu intoniren als die ungeheure Klangmasse einer Glocke; dann beschweren sie die Thürme nicht und sind mit weit weniger Mühe und Kosten aufzustellen, da das Aufwinden, besonders großer Glocken, bedeutende Unkosten erfordert und nicht selten auch mit Lebensgefahr verbunden ist; ferner springen sie nicht so leicht als die Glocken, sind mit weit geringerem Kraftaufwande und also auch wohlfeiler (vermittelst eines Mechanismus) in Bewegung zu setzen, und endlich — was wohl zu berücksichtigen — überhaupt mit weit geringeren Kosten anzuschaffen. Dagegen aber wollen Viele die Glocken aus mancherlei höheren Rücksichten doch noch anwendbarer finden. Den Gegenstand erschöpfend, oder auch nur weiter noch zu erörtern, liegt nicht

hier uns ob. Die „Allgemeine Kirchenzeitung" (Darmstadt bei Leske) forderte in einer ihrer Nummern vom Jahre 1835 dazu auf, hat aber bis jetzt noch keine genügende Antwort auf ihre zeitgemäße Frage erhalten. Die ersten Versuche, Klangstäbe statt der Glocken zu gebrauchen, hat man in den Nord-Amerikanischen Freistaaten gemacht. In Deutschland findet sich ein solches Geläute zu Serno. Dasselbe besteht aus 3 Stäben, ist von dem Schmiedemeister Sachsenberg in Roslau bei Dessau verfertigt, und kostet nur 64 Rthlr. Die Stäbe selbst sind aus sogenanntem Drei-Brandstahl geschmiedet, rein geschliffen und wiegen zusammen 72 Pfund. Jeder Stab ist in einen Winkel von 68 Grad gebogen und oben mit einem Henkel versehen. Der Anschlag wird durch 6 Hämmer von Holz vermittelst eines Räderwerks bewirkt. Man hat berechnet, daß Glocken, welche in Ton und Kraft mit diesen 3 Stäben hätten übereinstimmen sollen, mehr als 3000 Rthlr. gekostet haben würden. — Sehr viel lehrreiches über den hier besprochenen Gegenstand findet man auch in dem „Musikalischen Hülfsbuche für Prediger, Cantoren" rc. von Heinroth, dem wir selbst mehrere Notizen zu diesem Aufsatze entlehnten. A.

Glöckchen, eine kleine Glocke. S. ferner Glockenspiel.

Glockencymbel, zunächst ein schon bei den Hebräern unter dem Namen Methsiloth (s. d.) gebräuchliches Instrument; dann versteht man darunter auch wohl das, was die Orgelbauer gewöhnlicher nur kurzweg Cymbel (s. d. — Cymbelzug) nennen; und endlich vergl. auch den Artikel Glockenspiel.

Glockengut, s. Glocke.

Glockenprobe, s. Glocke.

Glockenspeise, dasselbe was Glockengut, s. Glocke.

Glockenspiel, auch Carillon, Campanett und ital. Campanetta genannt. Alle Glockenspiele, welchen der eben bezeichneten Namen sie auch führen mögen, sind nichts Anderes als eine, je nach dem beliebigen Tonumfange des Instruments bestimmte, Anzahl von Glocken in abgestufter Größe und Stärke, die nach der diatonisch oder diatonisch-chromatischen Tonleiter geordnet und gestimmt sind, und entweder vermittelst einer Claviatur, also ganz wie ein Clavier, oder vermittelst einer Walze, wie in den Drehorgeln, nur mit dem Unterschiede, daß dieselbe in dieser durch eine Kurbel, in den Glockenspielen aber gewöhnlich durch Gewichte oder Federkräfte in Bewegung gesetzt wird, durch den Clavier-Tangenten ähnliche, aber bewegliche Hämmer, oder endlich auch durch 2 kleine Schlägel (Hämmerchen), die der Spieler (Glockenspieler, Campanist, Carillonneur) mit beiden Händen, zwischen deren zweitem und drittem Finger er dieselben hält, je nach der erzielten Melodie beliebig führt (wie bei dem Cymbal oder Hackebrett), zum Klange gebracht werden. Solche Glockenspiele werden nun nicht allein in verschiedener Größe, sondern auch in verschiedener Art und zu verschiedenem Zwecke verfertigt. — 1) hat man tragbare Glockenspiele, von verschiedener Größe, und in allen den angegebenen Formen, entweder als wirkliche Tasten-, Claviatur-Instrumente, oder durch Walzen mit Gewicht oder Federkraft getrieben, oder endlich von dem Spieler selbst geschlagen. Die Glocken selbst liegen, einzeln oder gemeinschaftlich befestigt, dabei frei in einem, gewöhnlich sehr zierlich gearbeiteten Kästchen, das von den Spielern an einem Bande oder Riemen, wie die Drehorgeln, getragen wird. Die Clavier-Instrumente dieser Art nennt man gewöhnlicher Carillons, und werden hauptsächlich in den Nieder-

landen häufig angetroffen. Die mit Walzen ꝛc. findet man, in kleinerem Tonumfange, auch in Dosen, Etuis, Gemälden, Uhren, Toiletten ꝛc. angebracht, wo sie nicht selten zu ergötzlicher Unterhaltung dienen. — 2) hat man solche Glockenspiele auf Thürmen öffentlicher Gebäude, und hier entweder mit einer Claviatur oder mit einer Walze ꝛc. So ebenfalls besonders häufig in Holland; in Deutschland unter anderen auf dem Thurme der Parochialkirche zu Berlin. — 3) In der Orgel, wo es eben seines Characters wegen auch Glockenregister, Glockenzug heißt, gehört das Glockenspiel zu den Nebenstimmen, und ist ein wirklicher, für sich bestehender Registerzug, durch welchen in der Fronte der Orgel befindliche und zu dieser eingestimmte Glocken, vermöge darüber liegender und durch Abstracte mit einem Manuale in Verbindung gesetzter Hämmer, die aber nicht auf den Glocken liegen, sondern von leichten Federn über ihnen in der Schwebe gehalten werden, gespielt (geschlagen) werden können. In der Regel sind diese G. bloße Discantstimmen, fangen im eingestr. c oder kl. g an, gehen in chromatischer Tonfolge den ganzen Discant durch und sind gewöhnlich von 4, auch 2′ Ton. Wenn sie sich nicht gerade über einer Tastatur befinden, bedürfen sie eines eigenen Wellenbrettes, und sind entweder einzeln befestigt oder stecken, wie die Glocken einer Harmonika, an einer kantigen eisernen Stange. Zu rechter Zeit und mit Kenntniß der Sache benutzt, besonders wenn die Glocken rechter Art und mit Dämpfern versehen sind (was bei allen Glockenspielen der Fall seyn sollte, da das Nachhallen der Glocken das ganze Spiel, die Melodie, gewöhnlich sehr undeutlich macht), gehört dieser Zug immer noch zu den besten, aber auch zu den kostspieligsten der Nebenzüge. Beim Anzuge des Manubriums darf keine Taste niedergedrückt werden, sonst bleibt sie hängen; ebenso verlangt das Register auch einen ungewöhnlich starken, wirklich stoßenden Anschlag. Nach Adlung befand sich zu Breslau in der St. Marien-Magdalenen-Kirche außer einem für das Manual auch ein solcher Glockenzug noch für das Pedal. Die in der Orgelfronte liegenden Glocken wurden dabei von Figuren, Engel vorstellend, geschlagen. Derselbe Schriftsteller erzählt auch, daß in der Schloßorgel zu Weimar ein Glockenspiel über die ganze Claviatur sich erstreckt habe, wobei jedoch die kleine Octav die Töne der großen Octave repetirte. Demnach wäre es denn auf gr. C und auf kl. c 4′, dann auf eingestr. c 2′ Ton groß gewesen, und nun erst durchgängig chromatisch eingestimmt. — Die Materie, woraus die Glocken aller Glockenspiele und Carillons bestehen, ist in der Regel Metall, wirkliches Glockengut oder theilweise auch Silber, auch — doch seltener — Messing; indeß hat man auch Glockenspiele mit gläsernen und porzellanen Glocken, die dann ganz die Form der Harmonika-Glocken haben, also wie Schalen gebildet sind.

Glockenton (Nota sostenuta) ist eine Modification der Manier, welche in der Gesanglehre messa di voce genannt wird (s. d. Art.). Der Glockenton besteht aber nicht in einem allmähligen crescendo und decrescendo der Stimme, sondern in einem, so zu sagen, wogenden Abflusse des Athems, wodurch fast dieselbe Wirkung auf unser Ohr geschieht, welche wir beim Klange einer großen Glocke wahrnehmen. In den oberen Tönen einer jeden Stimme, namentlich aber der weiblichen Stimmen, ist diese Gesangsmanier, am rechten Orte und vollkommen gut ausgeführt, von trefflicher Wirkung. Häser schlug für den Glockenton folgende Bezeichnung vor:

<>>>>>>

da aber der Glockenton nicht nur im crescendo und decrescendo; sondern auch im Orgeltone ꝛc. (s. d. Art.) angewendet werden kann, so dürfte eine Wellenlinie (~~~~~) zweckmäßiger seyn, welche in das Zeichen des Schwelltones (<>) oder Orgeltones (<——>) ꝛc. gesetzt wird, falls der Componist die Anwendung dieser Manier fordert. Nauenburg.

Glöckleinton, auch Glockenton und Sonus faber, besser Sonus fabri, ein veraltetes, weit mensurirtes, offenes Pfeifenwerk zu 2′ von Metall, das dem Tone einer Glocke ähnlich geklungen haben soll. Walther sagt, daß es in der Görlitzer Orgel steht und so klingt, als ob man mit einem Hammer auf einen wohlklingenden Amboß schlägt (?). Nach Walther und Boxberg war es, zu Quintgetön 16′ gezogen, in schnellen Passagen, bei schwacher Begleitung eines zweiten Manuals von guter Wirkung.

Glöggl, Franz Xaver, Domcapellmeister in Linz, und daselbst geboren den 21sten Februar 1764. Sein Gesangmeister war der dortige Clavierstimmer Benedict Kraus; das Violinspiel erlernte er von Fr. Freudenthaler und Anton Hofmann; Posaune blasen aber bei Messerer in Wien. Mit 18 Jahren begann er seine Laufbahn als Orchesterdirector am ständischen Theater in Linz; in der Folge errichtete er eine musikalische Leihbibliothek; später eine Noten-Handlung, und beabsichtigte auch die Gründung einer allgemeinen, theoretisch-practischen, in drei Classen getheilten Musikschule, so wie er wahrscheinlich Antheil genommen, wo nicht gar die Reduction geführt haben mag, an einer in Linz edirten musikalischen Monatsschrift. 1790 wurde er zum Stadtmusikdirector daselbst ernannt, übernahm für eigene Rechnung die Theater-Entreprise, und auf kurze Zeit auch jene in Salzburg, so lange nämlich, bis er 1798 sein gegenwärtiges Amt antrat. Zehn theoretische Werke aus seiner Feder sind bekannt, und Mehreres noch im Manuscript vorhanden. Gl. hat um die Verbesserung des Musikzustandes seiner Vaterstadt sich bleibende Verdienste erworben, und war auch so glücklich, bereits im Jahre 1832 sein 50jähriges Dienstjubiläum zu erleben, und die dabei statt gefundene kirchliche Feier persönlich leiten zu können. Alle seine Söhne bildete er zu guten Musikern heran; einer derselben, Franz, in Wien ansässig, ist Archivar und Expedient der Gesellschaft der Musikfreunde, und Chordirector an der Paulaner-Kirche auf der Wieden. 18.

Unter den noch im Manuscript vorhandenen Werken G's befindet sich auch eine mit vielem Fleiße und großem Kostenaufwande veranstaltete, ziemlich vollständige Sammlung von Abbildungen und Beschreibungen alter und neuerer Instrumente. d. Red.

Glösch, Carl Wilhelm, einziger Sohn des zu seiner Zeit nicht unberühmten und besonders von Telemann sehr hoch geschätzten Königl. Preuß. Cammermusikus und Hoboen-Virtuosen Peter Glösch, wurde geboren zu Berlin 1732 und von seinem Vater sorgfältig sowohl in der Musik überhaupt als im Flöten- und Clavierspiele ins besondere unterrichtet. In den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der fertigsten Virtuosen auf seinen Instrumenten, nachdem er schon 1765 als Cammermusikus und Musiklehrer der Prinzessin Ferdinand von Preußen angestellt worden war. In dieser Stellung componirte er auch mehrere Flöten-Concerte und Trio's, Clavier-Sonatinen, die Operette „der Bruder Graurock und die Pilgerin" (Berlin bei Rellstab 1788), die Comed. lyriq. „l'Oracle ou la fête des vertus et des graces" (1773), „Vaudeville de

Figaro var. p. le Clav." u. dgl. m., und starb endlich zu Berlin am 21sten October 1809. Jetzt ist nach jenen seinen Werken keine Nachfrage mehr.

Gloria, in der Folgereihe der Chöre, welche die katholische Messe in sich faßt, der zweite Chor, der, weil sein Text mit diesem Worte anfängt, gewöhnlich nur das Gloria genannt wird. Dies „Gloria in excelsis Deo! et in terra pax! hominibus bona voluntatis!" macht, indem es unmittelbar auf das „Kyrie eleison!" folgt, bei dem die Gemeinde niederkniet, einen großen Effect. Alles erhebt sich, und in das hierdurch entstehende Geräusch wirft sich der Pauken- und der Trompetenschall, und Saitenspiel und Gesang: Alle wollen das „Ehre sey Gott" u. s. w. zu den Wolken tragen. Das „Glory to God" in Händels „Messias", ist das vorzüglichste Beispiel der Würdigung des Höchsten durch die Tonkunst, und ruft ein namenlos religiöses Gesammtentzücken hervor, das dem Protestanten durch seine gewöhnliche Kirchenmusik so selten, ja fast nie zu Theil wird, wenigstens so nicht wie hier. S. übrigens den Art. Messe. G.

Glottis (griech.), ursprünglich der Name eines Vogels; dann in der Ableitung von γλωσσα oder att. γλωττα (die Zunge, Sprache ꝛc.) aber auch die Stimmritze, und daher, weil beim Gesange oder bei der Sprache die Stimmritze gleichsam als das Mundstück des menschlichen Sprachinstruments anzusehen ist, in der Musik überhaupt der griechische Name des Mundstücks der Blasinstrumente, insbesondere aber der Rohrinstrumente, wie der Flöte, Oboe, des Fagotts ꝛc. Die Mundstücke selbst sind unter ihren besonderen Artikeln nach der deutschen Benennung abgehandelt worden. — g.

Gluck, Ritter Christoph von. Dieser tiefdenkendste aller Tondichter, der Vollender der französischen großen Oper, ist am 4ten Juli 1714 in der Oberpfalz, nahe der böhmischen Gränze, auf der Fürstlich Lobkowitzschen Herrschaft Weidenwang geboren, wo sein Vater, Alexander, Fürstlicher Jägermeister war. In Prag lernte er Musik, übte sie als Instrumentist fleißig aus und galt besonders für einen geschickten Violoncellspieler. Siebzehn Jahre alt kam er nach Italien, wo er zu Mailand im Dienste des Prinzen Melzi lebte, und unter San Martini Composition studirte. Hier wurde 1741 seine erste Oper, Artaxerxes, ein Jahr später zu Venedig sein Demetrius aufgeführt. Nun begab er sich 1745 nach London, nach Kopenhagen, nach Italien zurück. In London hatte er den Sturz der Giganten, überhaupt in 18 Jahren mehr als 40 Opern geschrieben und aufgeführt. Fehlte es ihm auch bei diesen Leistungen nicht an ephemeren Erfolgen, wie sie damals die italienische Oper, als erste Faschingslustbarkeit, wohl finden konnte, — mag er auch (wie versichert wird) schon in den Werken dieser Periode nach einer, den Zeitgenossen (meist) fremden Wahrheit des Ausdrucks gerungen haben: er selbst konnte nicht befriedigt seyn. Die festgefrorne Opern- und Scenenform widerstritt jedem Pulsschlage regern Lebens. Es mochte ihm (wie Händel und, noch viel seltner, einigen Italienern) gelingen, in einzelnen Zügen, etwa in ein Paar Cavatinen und Arioso's, einen Laut der Wahrheit festzuhalten; die Art des Ganzen, die größeren Massen ließen sich nicht beseelen; und mehr als einmal schalt Gluck dreißig Jahre seines Lebens für verloren, in denen er auf Jomelli's und Pergolese's Spuren gewandelt; ein Irrthum, nach allen Seiten ungerecht, und doch eine tiefe Wahrheit in sich schließend. So kehrt nun Gluck, mit manchem Lorbeer bedeckt, und das Herz voll unbefriedigt nagenden Verlangens in das Vaterland zurück. Er lebt in Wien in einem Garten,

scheinbar in Muße, aber große Plane im Geiste wälzend. Neben kleineren Arbeiten trägt er sich mit der Composition der Bardengesänge in Klopstocks Hermannsschlacht. Es ist begreiflich, daß der Schwung in Idee und Diction dieses Gedichts ihn erfassen mußte, und das Werk, so viel Einzelnes auch im Kopfe fertig geworden seyn mag (Zeitgenossen versichern, das Ganze), doch nicht vollendet werden konnte; nie ist eine Note davon zum Vorschein gekommen. Vielleicht gehört dieser Zeit oder einem früheren Durchgange durch Wien die komische Oper, die Pilger nach Mekka, an, voll tüchtigen treu-deutschen Volksgesanges; es ist nicht gewiß; sicher aber unentscheidend. Vielleicht muß auch ein ernstes Ballet, Don Juan (im Clavierauszuge bei Trautwein in Berlin), dessen vorzüglichste Sätze in späteren Opern eingelegt wurden, in jene Periode gerechnet werden; gewiß ein Festspiel, das 1765 zur Vermählung Joseph II. bei Hofe aufgeführt wurde und in dem die Erzherzoginnen Amalie als Apollo, Elisabeth, Josephine und Charlotte als die drei Grazien auftraten. — Gluck war achtundvierzig Jahr alt geworden; die Hofspiele konnten ihn noch weniger befriedigen, als die rauschende Laufbahn der Jugend. Sein gereifter Geist vernahm höheren Ruf; in der Zurückgezogenheit ward er sich sein bewußter und sicherer, als in der drangvollen, ehrgeizigen Geschäftigkeit des italienischen Theaterlebens. Sollten sich nicht die gewohnten Annehmlichkeiten des Opernstyles, die längst unbestrittenen Vorrechte des Sängers, die ausgemachte Vorliebe des Publicums mit tieferen, wahreren Intentionen des Componisten sinnreich, klug vereinigen lassen? Calzabigi, als Operndichter von Gluck sehr geehrt, ging auf diese Hoffnungen ein. Orpheus und Euridice bot den glücklichsten Stoff dafür; diese Oper, zwischen 1762 und 1764 componirt und in letzterem Jahre aufgeführt, erscheint als Uebergangspunkt in die neue Periode Glucks und des musikalischen Dramas. Die feierlich ernsten Trauerchöre an Euridice's Grabe, die düster einherwallenden Furien, die den Eingang in die Unterwelt mit schroffem No! verweigern: sie müssen doch den klaren, sanften Weisen des Sängers Raum geben, der Held der Oper, und dessen Thaten schmelzende Melodien sind, müssen an ihnen erweichen und dem Glanz seiner Töne als hebende Folie dienen. Derselbe Reiz, der in jedem Munde unter gleichen Umständen Lüge wäre, schmeichelt sich uns als Wahrheit auf von den Lippen des Gesanghelden; sogar jene Bravourstellen darf sich der Componist hier lächelnd erlauben, um die ihn sonst der Schlendrian und die Eitelkeit der Sänger oft genug belästigt haben mag. Aber für Gluck mußte dieses Reich der sinnenkitzelnden Lüge nunmehr ganz zusammenbrechen; es gab auch keine standhaltende Vermittlung zwischen Trug und Wahrheit. Alceste wurde geschrieben und 1768, im 54sten Jahre des Meisters, in Wien aufgeführt: „Als ich es unternahm (sagt Gluck in der italienischen Zueignungsschrift), diese Oper in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen Mißbräuchen zu reinigen, welche, durch die unkluge Eitelkeit der Sänger und die übergroße Nachgiebigkeit der Componisten eingeführt, so lange schon die italienische Oper entstellen und aus diesem großartigsten und schönsten das lächerlichste und langweiligste aller Schauspiele machen. Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken: der Poesie zum Ausdruck der Worte und der Situation zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch unnütze, überflüssige Zierrathen zu erkälten. Darum habe ich weder die handelnde Person in der größten Wärme des Dialogs aufhalten mögen, um erst ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch durfte ich sie in der Mitte eines

Wortes auf einem günstigen Vocal Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit ihrer schönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, daß ihr das Orchester Zeit gönne, zu einer Cadenz den Athem zu sammeln. Ich meinte nicht, über die seconda parte einer Arie, wäre sie auch noch so leidenschaftlich und wichtig, schnell hinübereilen zu müssen, um nur die Worte des ersten Theiles viermal wiederholen zu lassen und die Arie, gegen ihren Sinn, zu endigen, damit der Sänger ja beweisen könne, er verstehe einen Satz viermal nach seiner Laune zu verändern. Kurz, ich wollte alle Mißbräuche verbannen, gegen die sich schon längst der gesunde Menschenverstand aufgelehnt hat." — Große Ehre ward der Alceste zu Theil; aber zu einem wahren Eingehen auf Gluck's eigentliche Idee scheint es nicht gekommen zu seyn. Er selbst deutet in der Dedication der nächsten Oper, Paris und Helena, der letzten, die er in Wien geschrieben, nicht ohne Mißvergnügen darauf hin. „Nur in der Hoffnung," sagt er, „Nachahmer zu finden, entschloß ich mich, die Musik der Alceste herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, daß man sich beeifern würde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, und die Mißbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben. Allein meine Hoffnung ist vergebens gewesen. Die Halbgelehrten, die Leute von Geschmack — unglücklicherweise die größere Zahl und zu allen Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste als die Ungelehrten — toben wider eine Methode, die, wenn sie sich begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht. Man hat geglaubt, sogleich über Alceste (die sehr mangelhaft einstudirt, schlecht dirigirt und noch schlechter executirt worden ist) absprechen zu dürfen; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnen wollen, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit derselben Superklugheit, wie man einst in Abdera auf einige Fuß Weite die Wirkung von Statuen berechnen wollte, die zur Aufstellung auf hohen Säulen bestimmt waren. Da findet dann ein extrafeiner Musikliebhaber — einer von denen, deren Seele nirgends als im Ohre sitzt — eine Arie zu hart, eine Passage zu stark oder zu wenig vorbereitet; daß diese Arie, diese Passage in der Lage der handelnden Person gerade den stärksten Ausdruck, gerade den treffendsten Contrast forderte — begreifen sie nicht. Ein Harmonist hat gar eine geniale Nachlässigkeit oder einen unvorbereiteten Vorhalt aufgestöbert, und schreit nun über Versündigung wider die Geheimnisse der Harmonie. Gleich sind eine Unzahl Sprecher bereit, beizufallen, und die Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen." — In der That war Deutschland damals nicht fähig, Gluck zu verstehen; und Wien am wenigsten. Hier kannte und mochte man von der Oper nichts als Sinnengenuß und kostbaren Zeitvertreib. Ueberhaupt gab es damals nur eine Bühne in der Welt, und nur ein Publikum, wo eine höhere, geistigere Auffassung des musikalischen Drama möglich seyn konnte: in Paris, wo Lulli und Rameau die Oper zu einem Drama mit wahrhaften, ernsten Tendenzen erhoben, wo die classische Tragödie aus Ludwigs XIV. Zeitalter Traditionen und Ansichten verbreitet hatte, die eine gute, wenn auch mehr abstractverständige und formalistische Grundlage bieten konnten einem kühnen und freieren Geiste. Dieser Schauplatz sollte sich Gluck öffnen; der Bailli de Roullet lernte ihn 1772 in Wien kennen, vermochte diesen Geist zu fassen, erbot sich, ihm aus Racine's Tragödie Iphigenie in Aulis ein Operngedicht zu verfertigen. In zwei Jahren ist die Oper vollendet, vom Pariser Theater angenommen; die Cabalen der Gegner werden unter Marie Antoinette'ns

Protection (sie war als Erzherzogin in Wien Gluck's Schülerin gewesen) überwunden, und am 19ten April 1774 erfolgte die Aufführung. Der Beifall war enthusiastisch; man erzählt, daß bei der Zorn-Arie Achill's in einem Augenblicke alle Edelofficiere, unwillkührlich hingerissen, ihre Schwerter entblößt haben. Jede neue Aufführung steigert den Enthusiasmus; der vergötterte Lulli, der hochgeachtete Rameau, — sie sind vergessen; die Franzosen sehen ihr Ideal von Musik und von Oper, worauf Lulli hingearbeitet und Gretry schüchtern hingedeutet hatte, verwirklicht, herrlicher in das Leben getreten, als sie je hoffen können. Es zeigte sich wieder, daß die italische Oper nur herrschen kann, wo Entartung, Erschlaffung des Geistes und Characters walten; und in Frankreich hatte die geistige Reaction schon begonnen, die nach wenig Jahren zur welterschütternden Thätlichkeit reifen sollte. Schon hatten Duni, Philidor, Monsigny und besonders Gretry sich von den handgreiflichen Widersinnigkeiten der italienischen Oper losgesagt, und eine natürlichere musikalische Diktion in Frankreich beliebt gemacht; bei Glucks entscheidendem Auftritte begann der letzte Kampf der Italiener, und der König Ludwig XVI. war auf ihrer Seite. Piccini und später Sacchini wurden Gluck entgegengestellt; die geistreichsten Männer, J. J. Rousseau und Arnaut für Gluck, La Harpe u. A. gegen ihn, führten den literarischen Krieg. Stets war der Erfolg für Gluck, und doch der Kampf nicht ohne schweren Verlust für ihn und uns. — Noch in demselben Jahre, am 2ten August, führte Gluck seinen Orpheus, am 11ten August 1775 eine Festoper (Opera-Ballet) Cythère assiégée, am 30sten August 1776 seine Alceste auf, stets mit dem entschiedensten Erfolge. Seine Gegner breiteten aus, daß er dem Pariser Theater nur alte, nicht für Frankreich geschriebene Werke zu geben wisse. In demselben Jahre war Gluck zur Composition der Oper Roland eingeladen worden und hatte dieselbe schon angefangen. Allein derselbe Text wurde durch Marmontel und die Administration auch Piccini gegeben. Sogleich verbrannte Gluck, was er davon geschrieben hatte, und wandte sich ganz der Armida zu. Schon in die literarische Fehde verwickelt, hielt er es nothwendig für seine Stellung, das Gedicht dieser Oper ganz so, wie es Guinault 1686 für Lulli geschrieben hatte, beizubehalten, um auch hierin seinen Gegnern obzusiegen, für die Marmontel alte Operngedichte auf entstellende Weise umarbeitete. Armida wurde am 23. September 1777 gegeben. Abermals siegte Gluck über die Italiener; man wollte nur seine Opern hören, die des Nebenbuhlers ließen sich nicht halten. Im Jahre 1778 erschien und verschwand Piccinis Iphigenia in Tauris, ein Jahr später, am 18. Mai, wurde die Gluck'sche gefeiert; ihr folgte in demselben Jahre am 21. September Echo und Narciß. Es war die letzte Oper, die der 65jährige Greis, von Siegen und dem unerschöpflichen Intriguenstreite ermüdet, zur Aufführung brachte. Er übernahm noch die Composition der Danaiden, überließ sie aber 1784 Salieri, der, zuerst unter der Aegide des Gluck'schen Namens, damit sein Glück machte. Er selbst war nach Wien zurückgekehrt, und endete bald darauf, am 17. November 1787, am Schlagflusse. Er starb reich und einsam. Eine geliebte Nichte, Maria Anna, hatte er schon 1776 verloren; eine treffliche Sängerin (s. d. folg. Art.). — Um Glucks Idee, die von ihm durchgeführte Reform ganz zu begreifen, müßte man (und dazu ist hier nicht der Ort) auf seine Vorgänger und Zeitgenossen in Italien und Frankreich zurückgehen. In Italien, das damals für die Oper den Ton angab, war dieselbe (wie Arnaut richtig sagt) „ein Concert, dem das Drama zum Vorwande diente. Sie hatte Sinnengenuß und Gesangvirtuosität zu ihrem

wahren Zwecke, erwartete daher ihr eigentliches Interesse vom Talent, Reiz — und Ruhm einer oder zweier Sängerinnen oder Sänger. Diese wieder hätten in jedem Act ihre Hauptscene, in der sie all' ihre Kunst und Begabung zur Schau auslegten; traf der Componist hier das Rechte, — nach der Laune der Sänger und des Publikums, so war Alles gewonnen; denn unter den Nebenscenen wurde ohnehin Schokolate genommen. Die Handlung diente nur als Faden, um die Scenen und Zwischenscenen an einander zu reihen, die antiken oder romantischen Charactere der Handlung waren nur hohle Masken, schmuckreiche Verkleidungen. Gluck machte Ernst. Ihm war seine Oper eine Wahrheit, und nur diese Wahrheit wollte er aussprechen: die große Wahrheit, die in den würdigen Begebenheiten seiner Oper, die tiefe Wahrheit, die im Character seiner Helden, den ganzen rechten Sinn, der in jedem Worte seines Gedichts lag. Nichts Anderes wollte er. Nichts galt ihm daneben Reiz, Neuheit, Kunstgeschick; von ganzem Herzen trachtete er, wenn er sich mit seiner Oper erfüllte, zu vergessen, daß er Tonkünstler sey. Dies ist seine Losung, mit der er jede etwaige Vorliebe oder Geschicklichkeit vor seiner Idee beugte und opferte, — um Alles aus ihr gesteigert zurück zu empfangen, oder, — was ihm mangelte, aus ihrer Kraft zu ersetzen. Als ein solcher steht er vor uns seit jener Uebergangs-Oper, Orpheus, in Alceste, Armide und beiden Iphigenien. Echo und Narciß und der Kampf um Cythere scheinen entweder ganz der ersten Epoche anzugehören, oder doch größtentheils aus Sätzen älterer Opern zusammengesetzt, so entschieden widerspricht ihre undramatische, ja fade Haltung dem Standpunkte Glucks seit Alceste. Paris und Helena kennt der Verf. dies nicht; ein Urtheil J. J. Roußeaus stellt sie hoch. Jene zwei Opern aber geben uns wenigstens den Beweis, wie anmuthig sich Gluck im Melodischen, sogar in der Erfindung von Bravoursätzen zu bewegen wußte. Was die Anderen ihm entgegen zu setzen trachteten, hatte er wohl besessen und hochsinnig weit hinter sich gelassen. — Tiefe Weisheit, unterstützt von der vollen ungetheilten Energie eines erhabenen Characters, leitete sichtbar jeden Schritt von der ersten Auffassung der Oper an, und erreichte sicher, was nach dieser ersten Idee erreichbar war. Vor dem Auge des hellen, scharf gehefteten Geistes stellte sich die Handlung und gruppirte sich um ihre Hauptmomente. Sie waren die Höhenpunkte, um sie lagerte sich gleich wohlgeordneten Hügelketten um den Gebirgskern alles Uebrige, Keines sich vordrängend, oder dem Andern vorgreifend. Aus der Handlung heraus bildeten sich, fest und gerundet, wie griechischer Marmor, die Charactere, — auch fest und ruhig und kalt, wie Marmorbilder, bis im rechten Augenblicke ein pygmaliontischer Liebesstrahl sie süß und leidenschaftsvoll durchzückte, durchglühte in hoher Beseelung. Jeder dieser Charactere scheint sich vor unseren Augen zu bilden, zu reifen, zu entscheiden, jeder ist ein festgegründetes, hart in sich abgeschlossenes Ganze. So behaupten sie sich auch, wenn sie einander gegenüber treten, jeder fest in sich zusammengehalten, schwerlich mit dem andern in innigem Verein, eher mit ihm verschmelzend zu einem neuen Ganzen, welches dann die Idee der Scene ist*). Diese Wahrheit und Treue erstreckt sich aber von der Bildung der Charactere bis in die einzelnen Momente ihrer Rede.

*) Diese Härte der Personifizirung hat wohl zu dem Irrthume verführt, Gluck verstehe (!) kein Duett zu schreiben. Man hat das Beschwörungsduett in Armida, das Terzett in Iphigenia in Aulis u. a. vergessen, in der leider so häufigen als seichten Verwechselung des Geistes mit der formalen Bildung.

Edel, groß, fest bestimmt wird das Wort des Dichters in die Musiksprache übertragen; die Gluckſche Melodie ist keine andere, als die in das Tonreich erhobene Declamation. Auch hier gruppirt sich das Ganze um die Gipfelpunkte der entscheidenden Worte, und diesen Entscheidungsmomenten fehlt niemals die vollgenügende Macht; eher versäumt Gluck zehn melodische Anlässe, geflissentlich opfert er eine Nebenbeziehung um die andere, wenn nur jenen Momenten volles Recht und Gewalt wird. Merkwürdig ist dabei die Energie, mit der er sich des innersten Nervs der Sprache bemeistert. Das näselnde, unreine, kleinlich minaudirende, unrhythmische Französisch ist für Gluck Alles, was er eben braucht: klar und hochtönend, mächtiger Leidenschaft voll, malerisch, mit der ganzen Gewalt äschyleischer Rhythmen gerüstet. Ihr muß sich endlich das Instrumentale anschließen, im Allgemeinen die einfach würdige, religiös unter dem Geiste des Worts dahinziehende Geleitschaft, im rechten Momente, wo keine andere Kraft dafür eintreten könnte, kühn und schlagend in die Handlung eingreifend. Dann wählt Gluck stets das Einzig-Rechte für seinen Zweck, und nur dies, nur sein Ziel, keine Nebenidee, keinen Nebenschmuck, keinen bestechenden oder Schwächen bergenden Nebenreiz hat er im Auge. Wir instrumentiren seit Haydn und Beethoven anders, und mit Recht. Aber all' unser Reichthum wird der Gluck'schen Instrumentation kein Tüttel zuthun können; sie wird uns, nicht Vorbild zur Nachahmung, aber Muster und Schule für Künstlertreue und Künstlerdenken bleiben. — Ist es möglich, daß dieser Mann mit seiner That einsam stehen bleiben konnte, ohne Nacheiferer als einige mechanisch Nachdeklamirende, in seinem Vaterlande verlassen? — Es konnte nicht anders seyn. Unser verzwicktes, da und dorthin blinzelndes, vereinzeltes Privatleben, unser innerlich gekehrtes Dichten und Träumen ohne freie Thatäußerung, beengt durch tausend Rücksichten, durch Gunst oder Ungunst der Höfe, durch die imponirenden Moden des Auslandes, durch Dürftigkeit und Abmühung ohne das Stärkmittel öffentlicher Angelegenheiten ist noch nicht bereit für eine deutsche Oper in Glucks Sinne; und seine Werke, jeder Ton verschmolzen mit jedem Laute des Worts, verblassen selbst bei der sorgfältigsten Uebersetzung. Auch gehören sie in Wahrheit einem entlegenen Vorstellungskreise an; diese Schaaren von Furien, diese handgreiflichen Todesgötter, diese allegorischen Figuren des Hasses und der Liebe, die in Fleisch und Bein und mit Gefolge vor uns erscheinen, selbst die glückliche Vermählung Achills mit Iphigenia: sie finden in unserer Sinnesart gerechten Widerspruch. Und so konnten Glucks Schöpfungen in Deutschland keine bleibende Stätte finden; selbst in Berlin nicht, wo eine große Zahl vorzüglich gebildeter Männer und die fast ausschließlich für sie geeignete Persönlichkeit einer großen Sängerin am längsten an ihnen hielten und für sie wirkten. Wo aber ja eine Bühne sich aus der Misere des heutigen Tages aufrichten, ein Kunstfreund im heutigen Verfall sich trösten und stärken, und neue Hoffnung schöpfen will aus dem reichen vaterländischen Geiste, wo ein Künstler sich vollenden, und über die Gemeinheit der heutigen Schaubühne beruhigen und erheben, sich ermuthigen will zu treuausdauerndem Wirken und Harren, da werden vor allen Glucks hochragende, unerreichte Gestalten ihrem Auge vorüberziehen. Aus den wallenden Trauerchören des Volks und dem bangen Verstummen der Vertrauten wird die milde hohe Fürstin Alceste hervortreten; über den würdigsten und angelegentlichsten Tempeldienst, ja über den Eigenwillen des Gottes selbst, der nur Opfer um Opfer losgiebt, wird die reine Liebe der Gattin emporgeflügelt zur Unsterblichkeit schweben, da sie willig

war, den Tod selbst zur Sühne auf sich zu nehmen. Wieder wird im Zauberschimmer der Jugend und Schönheit das Schooßkind des Ostan, Armida, uns sinn= und phantasieumstrickend entgegentreten. Ihr sprödes Herz, kühl, weit über die fürstlichen Freier, über das dargebotene Glück und die neidische Schmach des Schicksals erhoben, ruft wieder in jungfräulichem Zorne den Haß zu Hülfe gegen sich selbst, um jenem Liebesnetze sich zu entwinden, das der Anblick des schlafenden Feindes zuzog. Wenn sie dann, unnachahmlichen Reizes voll, überwunden sich dem süßen Zuge hingiebt, werden wir mit ihr den geheimen Schauer wieder empfinden, daß nun bald an ihr das Schicksal ihres Geschlechts sich zu erfüllen eilt, um so hastiger und herber, je edler sie sich erhoben. Dann wird sie einsam, verhüllt, in die Nacht dahinziehen, und unter ihrem fliehenden Fuße wird ihr Paradies in Asche zerfallen. — Aber zwischen den Königen, im Lager der opfergierigen Völker erscheint die Kraftgeborne, Iphigenia. Schaaren umkränzter Jungfrauen im Reigen der Jünglinge feiern ihre Ankunft und der hohen Mutter in süßen Huldgesängen. Hier erfüllt sich Alles, was der Kreis hoher Gestalten zu hoffen erlaubte. Das Volk so frischgierig im Verlangen, so blutdürstig in seiner Noth, so froh bei Festen und so fromm, wenn der Priester das Opfer feierlich geschmückt! Der Fürst, so bang im Vaterherzen und so königlich groß und fest in der Würde und Marter seiner Pflicht! Der junge Löwe Achill, und der Priester, so weihevoll und klug! Und dann sie, die milde Tochter der Kraft, so unschuldsgnadenvoll, sie, das Opfer Aller, so liebevoll vermittelnd zwischen dem löwenmüthigen Freier und dem hartgezwungenen Vater, und der Mutter, die den Göttern selbst ihr Kind bestreitet und gewiß schon den Gattenmord, die blutige Vergeltung sich unwiderruflich gelobt hat. Die Lüge der Vermählung müssen wir vergessen. Dann, nach fünfzehn bangen Jahren finden wir Iphigenien wieder, in Tauris. Wieder erschallen jene Weisen, mit denen die glückselige Braut im Lager begrüßt wurde. Aber trübe Schleier überwallen diese Anmuth=Töne, die sich trüber und trüber im Chor der einsamen Jungfrauen aus Molltönen in Molltöne wenden. Denn Iphigenie feiert an leerem Grabeshügel, in der Fremde, den Untergang ihres ganzen Hauses, den Mord des Vaters, den blutigen Tod der Mutter. Auch ihn zählt sie zu den Todten, der ihr die Kunde gebracht, Orestes, an dessen wahnsinnige Flucht die Furien des Muttermords noch ungesühnt gehaftet sind, in dessen Schlummer der bleiche Schatten der Mutter grausenvoll tritt. — Zwei Jahrhunderte und länger hatte man geträumt von der Wiedererweckung der griechischen Tragödie und darnach getrachtet in Italien und Frankreich. Bilder, glückliche und verzerrte, die italische Oper und das drame lyrique waren aus diesen Träumen hervorgestiegen. Dem Deutschen, Gluck, war die Erfüllung verliehen. Mit seinem Hintritt schloß die Reihe dieser Gestalten. ABM.

Gluck, Maria Anna von, Nichte und Adoptiv=Tochter des Heros der dramatischen Musik (s. d. vorherg. Art.), geboren zu Wien 1759, und leider schon gestorben im jungfräulichen Lenze, am 21sten April 1776, eine hoffnungsvolle, auch in ihrem Aufblühen schon treffliche Sängerin und Schülerin des Abbate Millico, da ihr Pflegevater weder Muße noch Geduld zum Lehrmeisteramte sich abgewinnen konnte. Alle Zeitgenossen rühmen ihre feine Bildung, ihren geistreichen Geschmack und ihr vortreffliches Herz. Zudem wußte sie sich in vier Sprachen geläufig auszudrücken, und erregte, als sie ihren Oheim nach Paris begleitete, am Hofe allgemeine Bewunderung. Auch war sie ein Liebling der Kaiserin Maria Theresia,

so wie ihres Sohnes, des Mitregenten und römischen Königs Joseph II., und durch ihren frühzeitigen Tod ist für die Bühne die Erwartung eines vielversprechenden Talentes zertrümmert worden. —d.

G-Moll, diejenige der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher der Ton g als Grundton (Tonica) der sogenannten Molltonart angenommen ist, und in deren Leiter dann, um dem Character jener zu entsprechen, die Töne h und e durch ein b um einen halben Ton erniedrigt oder (mit anderen Worten) in b (hes) u. es verwandelt werden. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung stehen, mathematisch berechnet, die Intervalle der Tonleiter dieser Tonart in folgendem Verhältnisse zu einander

g	a	b	c	d	es	f	g
1	$\frac{144}{161}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

S. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — Aus ästhetischem Gesichtspunkte betrachtet ist diese Tonart am meisten geschickt zum Ausdrucke bitterer Gefühle: es ist ein Mißvergnügen, eine Unbehaglichkeit, ein Zerren an einem verunglückten Plane, das aus ihren Klängen spricht; der Ton des mißmuthigen Nagens am Gebiß, des Grolls und der Unlust, der Selbst-Anklage, eines Schwankens zwischen Wollen und Unterlassen, eines Kampfes zwischen Entschluß und Bedenken. Daher modulirt sie auch so gern nach den Tonarten Es- und B-Dur, den Tönen der Liebe und Hoffnung, wie z. B. in den beiden Recitativen „Himmel! träum' ich oder wach' ich?" und „Höre mich! warum fliehst du?" in Mozart's Oper „Cosi fan tutte" (erster und zweiter Akt), in denen die Tonart G-Moll überall als Haupttonart durchklingt, und die hier, an der Stelle noch vieler anderer, als uns zunächst beifallende characteristische Belege für unsere Deutung dienen können; und deshalb nimmt sie, diese Tonart, in ihren eigenen Harmonie-Verbindungen auch so gern den kleinen Nonenaccord über ihrer Dominante in sich auf, der mächtig ergreifend des Hörers Innerstes aufregt bis zur höchsten Leidenschaftlichkeit. So characterisirt diese Tonart auch Schubart in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff., auch Weber u. A. Wagner übergeht sie ganz in seinen „Ideen über Musik" (s. Leipz. allgem. musik. Zeitung 1823 Nr. 43 u. 44), was sich nur aus dessen durchaus oberflächlichen und nicht selten sogar übereilten Betrachtungen erklären läßt. Vergl. indeß hier noch den Art. Tonart. Dr. Sch.

Gnadenthaler, findet man bisweilen statt Grabenthaler (s. dies.).

Göbel, heißt Gebel (s. dies.).

Gödike, Heinrich Gottfried, seit 1832 Capellmeister am Kaiserlichen deutschen Theater zu St. Petersburg, lebte vorher eine Reihe von Jahren als Musikdirector in Reval. Seine vollständige Biographie hoffen wir in dem Nachtrage zu diesem Werke geben zu können. Bis jetzt wußten wir noch auf keinem Wege zu deren genaueren Kenntniß zu gelangen.

Godschalk, Eugen, Violin- und Harfenvirtuose in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, zu seiner Zeit in hohem Ansehen, lebte als Musiklehrer zu Brüssel. 1765 wurden von ihm 6 Sinfonien zu Paris gestochen, und nachher noch Mehreres zu Brüssel, wovon Gerber in seinem

neuen Tonkünstler-Lexicon nur 3 Clavier-Sonaten mit Violin-Begleitung als op. 5 anführt.

Goës, Damianus a, aus dem Flecken Alenques in Portugal gebürtig (zu Ende des 15ten oder zu Anfange des 16ten Jahrhunderts), war Kanzler des Königs Emanuel von Portugal, auf dessen Befehl er eine 24jährige Reise durch Frankreich, Holland, Deutschland, Italien und Polen machte, theils in besonderen Regierungs-, theils auch in gewöhnlichen Gesandschafts-Angelegenheiten. Seine Liebe zur Kunst ließ ihn dieselbe nebenbei auch zum Vortheile dieser benutzen. In Italien pflegte er den freundschaftlichsten Umgang mit dem Cardinal Bembo, Sadolet und Madruce; in Holland mit Erasmus und durch diesen auch mit Glarean. Auf solche Weise bildete er sich zu einem der angesehensten Tonkünstler seiner Zeit. Er sang sehr gut, dichtete und componirte viele Gesänge u. Lieder, und schrieb auch ein Werk über Musik, das Machado in seiner Bibl. Lusit. Tom. I. pag. 617 und nach ihm auch Gerber anführt: „Foy hum dos mais insignes Musicos da sua idade compondo os versos que acomodava à Solfa etc." Endlich ward er als Königl. Historiograph wieder nach Lissabon zurückberufen, kam aber in den Verdacht des Protestantismus und deshalb ins Gefängniß. Auf seine Vertheidigung ward er zwar wieder freigelassen, allein kurz darauf (1596) fand man ihn verbrannt in dem Kamine seines Cabinets. Auffallend ist ein Widerspruch in Hawkins Geschichte, wo sein Tod ebenfalls in das Jahr 1596 gesetzt ist, aber zugleich auch ein Werk angeführt wird, das er schon 1513 herausgegeben haben soll. Wahrscheinlich ist diese letzte Jahrszahl ein Druckfehler statt 1543; wo er nach der Uebergabe der Stadt Löwen an die Franzosen (1542) wieder nach Lissabon zurückgekehrt war. Glarean theilt in seinem Dodecachord mehrere kleine Compositionen von G. mit, und nennt ihn in componendis Symphoniis magnus artifex et a cunctis doctis viris amatus plurimum; und in Hawkins Geschichte Bd. 2 befindet sich ein dreistimmiger Gesang von ihm „Ne laeteris inimica mea."

XYZ.

Gohl, Choralist an dem hohen Domstifte in Breslau, ist bei Greiffenberg um 1802 geboren, und stand einige Jahre als Hautboist in dem 10ten Infanterie-Regimente zu Breslau. Nach Hoffmann's Zeugniß (s. dessen „Tonkünstler Schlesien's") ist er der beste Flötist in Breslau, und würde, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, größere Meister auf seinem Instrumente kennen zu lernen und deren Unterricht zu genießen, gewiß große Epoche machen in der musikalischen Welt. Sein Ton ist rund und voll, sein Vortrag angenehm und oft ergreifend, und seine Fertigkeit, namentlich in der Doppelzunge, bewunderungswürdig. Daher wird er auch in Breslau von Jedermann gern gehört, und ließ ihn sogar Paganini einst in einem seiner Concerte dort auftreten und neben sich bewundern.

Goldberg, lebte nach Reichardt's Behauptung in der Zeit von ohngefähr 1730 bis 1760. Gewisses hat sich bis jetzt nicht darüber ermitteln lassen; nur das Eine darf als zuverlässig angenommen werden, daß er um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Cammermusikus in den Diensten des Grafen Brühl zu Dresden stand, und schon im noch jugendlichen Alter starb. Er war ein Schüler von Seb. Bach, und nach des Meisters eigenem Zeugnisse der talentvollste, fleißigste und beste. den er im Clavier- und Orgelspiele unterrichtete. Dahin lautet auch das Urtheil Aller, die ihn irgendwo spielen hörten. Eine staunenswerthe Fertigkeit besaß er besonders im Notenlesen: selbst wenn ihm das Notenblatt verkehrt auf

den Pult gelegt wurde, spielte er die schwersten Stücke prima vista, und in der freien Fantasie war er unerschöpflich, bei einem unermeßlichen Reichthume von immer neuen Gedanken und Wendungen. Uebrigens litt er an tiefer Melancholie und war höchst eigensinnig von Charakter. So gab er sich z. B., wie Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon erzählt, die größte Mühe, seine ältere Schwester, die durchaus kein Talent zur Musik hatte, zur Clavierspielerin zu bilden, während er seine jüngere Schwester (nachmals an einen Major zu Danzig verheirathet), die durch bloßes Hören schon eine achtungswerthe Fertigkeit auf dem Claviere sich erwarb, gar nicht unterrichten wollte oder mochte; und ließ er alle seine Compositionen, so schwer und kunstreich sie auch von Anderen befunden werden mochten, doch nur als Kleinigkeiten für Damen und Dilettanten überhaupt gelten. Diese Werke bestanden in gegen 24 Polonaisen, 1 Claviersonate, mehreren Variationen, 2 sehr schweren Clavierconcerten, einigen Flöten-Trio's mit Violine und Baß, und mehreren Präludien und Fugen für Orgel und Clavier. Gedruckt ist indessen davon unseres Wissens Nichts.

Goldner, Auguste, Frau v., geb. zu Frankfurt a. M. am 5. März 1797. Sie ist eigentlich die Tochter der einst sehr geschätzten Schauspielerin Engst, ward aber, als diese ihre Mutter frühzeitig starb, von der Schauspielerin **Aschenbrenner** in Stuttgart, unter welchem Namen sie vor 10 bis 15 Jahren noch als eine der kräftigsten Stützen unserer deutschen Oper glänzte, adoptirt, und für die Bühne gebildet. So erstreckt sich ihre künstlerische Erziehung bis in ihre ersten Jugendjahre hinauf, und selten wohl haben selbst von Natur dazu bestimmte und auserwählte Künstler sich eines solch' entschieden glücklichen Erfolgs ihrer ersten dramatischen Versuche zu erfreuen gehabt, als die kleine, niedliche, schwarzgelockte A. Aschenbrenner in den kleinen Kinder-Rollen, die sie unter Leitung ihrer Mutter auf dem Stuttgarter Hoftheater spielte, sich dessen schon rühmen durfte. Daneben entwickelte sich auch unter des kunsterfahrnen Danzi's sorgsamer Pflege, der damals als Hof-Capellmeister zu Stuttgart angestellt war, ihre von Natur sehr klang- u. umfangreiche, biegsame Stimme, und als sie später, dem Kindesalter entwachsen, noch einigen Unterricht von dem Director Schröder in Hamburg erhalten hatte, sah man sie bald auf der dasigen Bühne als eine Sängerin, an der Natur und Kunst ihre besten und reichsten Gaben verschwendet zu haben schienen. Honorirten die Operndirectionen ihre Leistungen so gut als nur immer die Kassen es gestatten wollten, so wurden auch das Publikum und die Critik nicht müde, ihr die Achtung und Bewunderung zu zollen, deren sie sich, durch die nicht selten bis zur höchsten Vollendung gelungene Darstellung erster Gesangspartien, würdig zeigte; ja manche, bis ans Märchenhafte gränzende Sage geht noch im Munde unserer Theater-Geschichte von den Wirkungen, welche ihr kräftig-schöner Gesang, besonders aber von den Eindrücken u. Auftritten, welche ihre äußere, körperlich hoch erhabene Schönheit, womit sie ihre ganze Umgebung beherrschte, unter dieser hervorrief. Wir vermögen nicht, das Wahre darin von dem Falschen, die That von der Dichtung zu unterscheiden, und so halten wir uns auch nicht für berechtigt zum Nacherzählen dergleichen Histörchen; am allerwenigsten hier. Noch während ihres Aufenthalts in Hamburg verheirathete sie sich 1816 an den Schauspieler Krüger, und machte nun unter dem Namen **Krüger-Aschenbrenner** viele kleinere und größere Reisen durch Deutschland: nach Wien, Berlin, Stuttgart, München rc., wo sie überall mit gleich großem, ungetheiltem Beifalle empfangen wurde, namentlich in Sargines, als Desdemona, Agathe, Emmeline rc., in welchen Parthien sie, besonders in

Hinsicht auf ihre vorzügliche, dichterisch wahre und auch deutliche und angenehme Recitation, vielen angehenden Sängerinnen als nachahmungswürdigstes Muster diente. Wir können und wollen auch nicht erforschen die Beweggründe, die sie veranlaßten, sich bald wieder von ihrem ersten Gatten zu trennen, sondern bleiben nur bei dem Vorgange selbst stehen, der 1819 zu Darmstadt statt hatte, wo sie unter den vortheilhaftesten Bedingungen in ein bleibendes Engagement getreten war. Ihr glänzender Ruf blieb; mit ihm gestalteten sich aber auch ihre finanziellen Verhältnisse zu den beruhigendsten, und so trat sie denn 1831, als das Theater zu Darmstadt aufgelöst ward, für immer aus dem öffentlichen Leben in ein still häusliches zurück, und verheirathete sich an den Großherzoglich Hessen-Darmstädtischen Reisestallmeister Hrn. von Goldner, mit dem sie denn auch noch jetzt dort in Darmstadt, und gewiß nicht ohne die angenehmste Rückerinnerung an ihren früheren künstlerischen Beruf, lebt. Ihr Abschiedsdecret enthielt zugleich die Zusicherung einer bedeutenden lebenslänglichen Pension. Dr. Sch.

Goldwin oder Golding, John, ein englischer Kirchencomponist aus dem Ende des 17- und dem Anfange des 18ten Jahrhunderts, Schüler von Dr. Will. Child, dem er auch am 12ten April 1697 als Organist an der Königlichen Capelle St. George im Amte folgte. 1703 erhielt er dazu noch den Chorregenten-Dienst an derselben Capelle. Beide Aemter verwaltete er rühmlichst bis an seinen Tod, den 7ten November 1719. Von seinen Compositionen, an denen Dr. Boyce besonders die Gefälligkeit und das Anziehende der Modulationen lobt, und die zu ihrer Zeit sehr geschätzt wurden, sind für uns leider nur noch sehr wenige aufbehalten worden. Ein Anthem, das auch Gerber anführt, der seine Notizen über G. aus Hawkins und Burneys Geschichte entlehnte: „have set God alway before me", hat Boyce unter seine gedruckte Sammlung von Kirchengesängen mit aufgenommen. 13.

Gollmick, Carl, Sohn des ehemals geschätzten Tenoristen gleichen Namens, ist zu Dessau (Anhalt) am 19ten März 1796 geboren. Er erhielt in Cöln am Rhein seine erste Erziehung, und wuchs mit dem nachmals berühmt gewordenen Bernhard Klein auf, welcher Umgang wohl den ersten Keim zu dem regeren Sinne für Musik in ihn legen mußte. Nach mehrjährigen Reisen, die das unstete Theaterleben seines Vaters veranlaßte und die des Knaben Unterricht häufig unterbrachen, kam er 1812 zum zweiten Male nach Straßburg, wo er Theologie studirte und durch Unterricht im Latein und in der Musik schon früh selbstständig seyn lernte. Unter der Leitung des dortigen Capellmeisters Spindler, Vater des beliebten Schriftstellers, mit dem der junge G. im Institute des Pfarrers Weiß den Unterricht theilte und die innigste Freundschaft schloß, bei dem er die Composition studirte, entwickelten sich des Jünglings musikalische Talente, von denen sich schon in seinem früheren Alter Spuren zeigten. In seinem eilften Jahre nämlich schrieb er seine 6 ersten Lieder, die er seinem Vater dedicirte, und die später bei André in Offenbach im Druck erschienen. In Straßburg dirigirte er die sogenannten Kloster-Concerte, und zeichnete sich als fertiger Clavierspieler aus. Auch spielte er einige Zeit die Orgel in der dortigen Thomaskirche. Zwistigkeiten unter den Studenten, die viele Relegationen nach sich zogen, verleideten ihm seine Stellung. Er reiste 1817 nach Frankfurt, wo er Anfangs Unterricht in der französischen Sprache ertheilte und darauf ganz seinem Hange zur Musik lebte. Spohr engagirte ihn als Paukenspieler für das treffliche Theater-Orchester daselbst, und bald darauf wurde er durch Vermählung ein Bürger Frankfurts, wo er noch lebt und im Theater die

gleiche Stelle versieht. Als Lehrer von Spohrs und Ferd. Ries's Töchtern wuchs das Vertrauen beim Frankfurter Publikum zu ihm, und sein Unterricht im Clavierspiele wie im Gesange wird gesucht. Ein nächtliches Mord-Attentat auf offener Straße auf sein Leben im Jahre 1834 blieb unentdeckt. Ueber seinen schriftstellerischen Arbeiten weht im Ganzen der Geist der Satyre. Davon zeugen seine mancherlei Aufsätze, die Mißbräuche der Zeit in Beziehung auf Kunst geißelnd, in belletristischen Blättern und Almanachen. Seine „kritische Terminologie für Musiker u. Kunstfreunde" ist ein nützliches Werk und vergriffen. Er hat zu einer fast vollendeten Oper von Mozart, die in den Händen des Herrn A. Andre in Offenbach ist, der bekanntlich den ganzen Nachlaß Mozart's an sich kaufte, und zu welcher der ganze Text verloren ging, einen neuen Text gemacht, der gelungen seyn soll, und die Freunde Mozarts können hoffen, einst eine noch unbekannte Oper dieses großen Meisters auf der Bühne zu sehen. — G's bis jetzt erschienene 51 größere und kleinere Clavier- und Gesang-Compositionen haben einen leichten, freundlichen Charakter, und sind hauptsächlich für die Jugend berechnet. Seine Lieder und Gesänge sind bald sentimental, bald launig, sogar muthwillig, und Rellstab (Iris), spricht sich günstig darüber aus. Eine Sammlung russischer Lieder, von ihm mit deutschen Texten versehen, haben viel Glück gemacht, und besonders Anerkennung bei einigen nordischen Höfen gefunden. Seine Compositionen sind in Offenbach bei Andre, in Wien bei Diabelli, in London bei Boll and son, in Bonn bei Mompair und in Frankfurt bei Fischer, Hedler und Dunst erschienen. SW.

Gombert, Giovanni, war bisher nicht bekannt, bis Baini in seinen Untersuchungen der Zeit und Vorzeit Palestrina's auch dieses Sängers an der päbstlichen Capelle gedenkt, und dadurch unter Anderem ein Zeugniß mit giebt, wie die Tonkunst in Italien durch Ausländer, meist durch Niederländer, angeregt und gehoben wurde. Er blühete in Rom um 1460, hat sich aber, wie seine Mitsänger, zu keinem bedeutenden Ruhme emporgeschwungen. Daß er ein Niederländer war, ist kaum zu bezweifeln, ob uns gleich die Geschichte nichts weiter von ihm aufbewahrt hat, als diese geringen Notizen. Man muß ihn nicht mit dem folgenden verwechseln.

Gombert, Nicolaus, ein Schüler Josquin's, von Geburt ein Niederländer, langjähriger Capellmeister Kaiser Carls V. Er wurde von seiner Zeit überaus hochgeschätzt, was sich schon aus dem Zeugnisse Herrmann Finck's (s. d.) erweist, wie aus dem merkwürdigen, von Walther uns aufbewahrten, schon von Gerber (in seinem alten Tonkünstler-Lexicon) und Forkel (in seiner Literatur) mitgetheilten Bruchstücke zu ersehen ist. Dieser bedeutende Contrapunktist blühete am meisten um die Mitte des 16ten Jahrhunderts und componirte eine große Anzahl Messen, Motetten, Canzonetten und französischer Gesänge, von welchen mehrere Sammlungen zu Antwerpen und Löwen gedruckt worden sind vom Jahre 1541 bis 1564; auch in Venedig ein Buch Motetten. Burney erwähnt, daß in dem brittischen Museum viele 4-, 5- und 6stimmige französische Lieder von demselben aufbewahrt werden. In München sind mehrere gedruckte und ungedruckte Arbeiten dieses Mannes einzusehen. Draudius und Geßner gedenken seiner gleichfalls in ihren schon oft angeführten Bibliotheken. Wer jene Zeit kennen lernen will, hat diesen Mann nicht zu übersehen. Baini's Meinung über ihn darf hier nicht fehlen. Er gehörte nicht unter diejenigen, schreibt Baini, welche Josquin blos mechanisch und sclavisch nachahmten, wie dies vor Allen K. Ghiselin, P. de la Rue und Al. Agricola, als die ängstlich-

lichsten Nachahmer, thaten, und daher mehr für Instrumentalisten als für Sänger waren, denen sie vielmehr Schaden brachten, sondern er gehörte unter diejenigen, obgleich Josquin's Schüler, welche den Weg Ockenheim's verfolgten und der musikalischen Kunst einen weit besseren, wenn auch nicht fehlerfreien Dienst erwiesen. G. W. Fink.

Gomis, Joseph Melchior, geb. zu Anteniente im Königreiche Valencia in Spanien um 1796, erhielt seine erste musikalische Bildung in einem Kloster, indem er als Knabe von 7 Jahren schon, seiner lieblich klingenden Stimme wegen, in dem Domherrenstifte in Valencia angestellt wurde, demselben, in welchem einst auch der berühmte Componist von der weltbekannten „Cosa rara", Martini, seine erste Jugendzeit als Chorknabe und Musikzögling verlebte. Kaum jenem Knabendienste entwachsen ward er schon Lehrer des Gesanges am Stifts-Collegium. Dabei hatte er Unterricht in der Composition bei Pous, einem gebornen Catalonier und in allen Zweigen der Kunst viel bewanderten Meister. In dessen Schule reifte er denn auch schnell heran, und dem Willen seines Lehrers, der mit religiösen Compositionen allerlei Art die Bibliotheken zu Valencia bereicherte, gemäß zunächst sich dem strengen Style der Kirchenmusik widmend. War dies auch seinem ihm angebornen Charakter nicht völlig angemessen, so war es doch in sofern von wesentlichem Vortheile für seine fernere Bildung, als er dadurch insbesondere Gelegenheit erhielt, die Werke Mozart's und Haydn's näher kennen zu lernen und an deren heißer Gluth sein verlangendes Herz zu erwärmen. Namentlich war es Haydn, den er besonders lieb gewann; und diese Liebe hat ihn bis auf den heutigen Tag noch nicht verlassen. Haydn's Messen kennt er fast alle durch und durch, und dessen Oratorium „die sieben Worte" liegt stets auf seinem Schreibtische. Von Mozart entlehnte er besonders die Kunst der Instrumentation. Als Jüngling von 21 Jahren ward er Militär-Musikdirector bei der Artillerie zu Valencia. Damit würden alle seine musikalischen Studien eine offenbar zu schroff entgegengesetzte Richtung erhalten haben, hätte nicht der Geist seiner beiden hohen Vorbilder ihm immer noch den rechten Weg gezeigt. Wohl setzte er jetzt Manches für sein trefflich eingeübtes Hautboisten-Corps, namentlich mehrere Parade- und Geschwind-Märsche; aber sein eigentliches Studium der Militär-Musik bestand einzig nur in der Uebung, Haydn's und Mozart's Sinfonien, und selbst des Ersteren eben genanntes Oratorium für Militärmusik zu arrangiren. Eine so sonderbare Gestalt auch diese Werke dadurch erhalten mußten, und einen so geringen Dienst G. damit der eigentlichen Kunst erwies, so war es für ihn doch die trefflichste Schule in der Benutzung u. Behandlung der Blasinstrumente, u. vielleicht lag darin auch die erste Anregung, daß er sich nun auch im Theater-Style versuchte. Nach 2 Jahren mit mehreren einactigen Opern fertig geworden reiste er nach Madrid. Besonderes Glück machte daselbst seine Operette „Aldeana" (die Bäuerin), die die allgemeinste Aufmerksamkeit auf ihn zog und ihm zu der Stelle eines Musikdirectors der National- und Königl. Garde verhalf. 1823 verließ er sein Vaterland und ging nach Paris, um mit allen Kräften und ungehinderter sich der dramatischen Composition zu widmen. Von dem Augenblicke an aber begann auch die Leidensschule des mit allen nöthigen Natur-Anlagen so reich begabten, von dem besten Geiste belebten, und bis dahin, in den Armen der Kunst, allen Intriguen und neidischen Ränkeschmiedereien fern gebliebenen, jugendlichen Componisten. Drei Jahre lang suchte er vergebens, von irgend einem französischen Dichter einen Text zu einer neuen Oper zu bekommen, weil man seine Art zu componiren erst

kennen lernen wollte, und auf der anderen Seite doch tückisch genug hintertrieb, daß irgend Etwas von ihm aufgeführt wurde. Selbst die Empfehlungen Rossini's, der seine Partituren eingesehen, fruchteten nichts. So wandte er sich endlich 1826 nach London, wo ihn indessen dasselbe Geschick erwartete, bis er sich endlich auf Rossini's Rath als Gesanglehrer daselbst habilitirte, u. als solcher sich auch recht bald eine angenehme Künstlerstellung zu verschaffen wußte. Statt Opern componirte er Romanzen, Bolero's u. dergl., die eine günstige Aufnahme fanden; schrieb auch ein Quartett, „Inverno“ (der Winter) betitelt, das in der philharmonischen Gesellschaft mit großem Beifalle aufgeführt ward, und gab endlich eine Gesangschule („Méthode de solfège et de chant“) heraus, über welche sich Rossini und Boieldieu brieflich sehr günstig aussprachen. Damit glaubte er nun zu einigem Rufe, auch in Frankreich, gelangt zu seyn, und so ging er, seinen früheren Entschluß aufs Neue fassend, wieder nach Paris zurück. Er erhielt auch daselbst ein Poem (komisch), eilte nach London, setzte es in Musik, schickte die Partitur nach Paris, und erhielt die Einladung, selbst dahin zu kommen und die Aufführung zu leiten. Als er aber ankam, ward die Aufführung für mehrere Monate aufgeschoben, und in dieser Zeit machte die komische Oper in Paris Faillit. G's Lage, der in London alle seine Unterrichtsstunden aufgegeben und durch das Reisen hin und her seine pekuniären Mittel erschöpft hatte, war eine bedauernswürdige. Endlich jedoch gelang es seinem warmen Protector Rossini, die komische Oper „Le Diable à Séville“ von ihm auf dem Theater Ventadour zur Aufführung zu bringen, und das Glück, welches dieselbe machte, brachte den Namen Gomis in allgemeine Aufnahme, namentlich bei Musikkennern, die in diesem Werke, und besonders in dem „Chor der Mönche“, einen tüchtigen Contrapunktisten erkannten. Der Freiherr von Lichtenstein verpflanzte die Oper auch auf deutschen Boden, und die Handlung Schott in Mainz besorgte 1833 einen vollständigen Clavier-Auszug davon. In Paris hatte sie für G. noch die glückliche Folge, daß er gleich darauf den ehrenvollen Antrag erhielt, für das Theater de l'academie royal eine große Oper zu schreiben. Das aber erregte wieder den Neid der vielen mittelmäßigen Theater-Componisten, die sich zu Paris stets aufhalten. Er beendigte das Werk; es wurde eingeübt, aber — nicht aufgeführt. Mit der Kränkung erreichte denn G. endlich das Jahr 1833, wo seine Oper „le Revenant“ erschien, die so ausgezeichnet schöne Sachen enthält. Die überaus günstige Aufnahme dieses Werks in Paris, trotz des elenden Poems, ist eins der glänzendsten Zeugnisse von dem außerordentlichen Talente des Componisten. Die vielen Unannehmlichkeiten indessen, welche G. von Seiten der Direction sowohl während der Bearbeitung als Vorbereitung dieses Werks erfuhr, wirkten so nachtheilig auf seine körperliche Gesundheit, daß er gleich nach der ersten Aufführung in Folge wiederholter Krampfanfälle gänzlich die Sprache verlor, die er auch bis jetzt (1835) noch nicht wieder gewann. So sprachlos, in den kränklichsten Umständen, schrieb er seinen „Lastträger“. Ob diesem trefflich schönen Portefaix noch andere Werke seines Meisters folgen werden, wollen wir hoffen, wenn wir auch das Gegentheil zu fürchten fast noch mehr Grund haben. — Wodurch sich G's Werke besonders auszeichnen, ist die wunderherrliche Cantilene in denselben. Alles ist Gesang darin, das Spiel der Instrumente wie die Stimmen der Acteure. Nur eine Folge seiner gründlichen Kenntniß der Gesangskunst, in die er, wie oben bemerkt, in seiner zartesten Kindheit schon eingeweiht wurde, kann dies seyn. — Und damit scheiden wir denn unter dem herzlichsten Wunsche von ihm, daß ihm die Kraft noch

werde, den eisernen Druck von sich zu wälzen, der jetzt so schwer auf seinem ganzen Leben lastet. 4.

Gong (wahrscheinlich richtiger Yong geschrieben), der Name eines indischen Instruments von Glockenmetall, in Becken-Form, dessen hell klingender und durchdringender Ton durch das Schlagen mit einem hölzernen Klöppel an das Becken erzeugt wird. Allem Anscheine nach gebrauchen die Indier dies Instrument hauptsächlich nur dazu, den Rhythmus ihrer Gesänge und Tänze so fühlbar als möglich zu machen. Oefters spielen sie auch auf mehreren Gongs zugleich, die dann in beliebigen consonirenden Intervallen zu einander gestimmt sind; dies ist meistens der Fall auf Schiffen, wo durch eine solche Musik den Ruderknechten die Arbeit erleichtert, oder mehr gleichmäßig erhalten werden soll. †

Wie hier wird das Gong zwar gewöhnlich und in den meisten Wörterbüchern erklärt; auffallen aber muß, daß Jones in seinem Werke „Ueber die Musik der Indier", und auch Dalberg in seiner mit so vielen Zusätzen bereicherten Uebersetzung desselben, so weit wir uns erinnern, dieses Instruments mit keiner Sylbe gedenkt. d. Red.

Gonsalves, Joao, ein Portugiesischer Componist aus der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, war an der Cathedralkirche zu Sevilla angestellt, und zu Elvas in der Provinz Transtagana geboren. Nach Machado's Bibl. Lusit. werden auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon noch mehrere Werke aus seinem Nachlasse aufbewahrt.

Goodson, Vater und Sohn, Beide mit dem Vornamen Richard, lebten im 17- und 18ten Jahrhunderte zu Oxford. Ersterer war erst Baccalaureus der Musik und Organist im neuen Collegium an der Christkirche zu Oxford, ward dann am 19ten Juli 1682 zum Professor der Musik daselbst ernannt, und starb endlich am 13ten Januar 1717 oder 1718. Der Sohn, der vorher Baccalaureus der Musik und Organist an Newbery gewesen war, folgte dem Vater als Professor im Amte, und starb am 9ten Januar 1740 oder 1741.

Goodwin, ein englischer Componist des vorigen Jahrhunderts, der mehrere Werke für das Königl. Theater zu London schrieb, von denen aber nur ein Paar Operetten dem Namen nach in Deutschland bekannt geworden sind: „Harlequin Faustus" und „Mago and Dago", die um 1788 bei Preston in London erschienen. Bei Bland ward um ziemlich dieselbe Zeit auch eine Cantate „Contemplation" von ihm gedruckt.

Göpel, Johann Andreas, geb. zu Pferdnigsleben bei Gotha am 13ten October 1776. Nachdem er sich für sein Fach als Musiker überhaupt und als Orgelspieler insbesondere in seinem Vaterlande gebildet, und dann in Lübeck mehrere Jahre als Präfect dem dortigen Sängerchore vorgestanden hatte, wurde er 1808 als Organist an der St. Jakobskirche zu Rostock angestellt. Hier machte er sich als gründlicher und thätiger Lehrer des Gesanges und des Clavierspiels sehr verdient. 1818 stiftete er einen Gesangsverein, dessen Leitung er auch übernahm. Seinem unermüdeten Eifer verdankte man 1819 das bei der Aufstellung von Blüchers Denkmal veranstaltete 2tägige große Musikfest, wobei von 200 Sängern und 100 Instrumentalisten die vorzüglichsten Tonwerke unter seiner Direction aufgeführt wurden, und das der Jakobskirche einen Gewinn von 800 Reichsthalern eintrug. 1821 erhielt er nebenbei noch die Stelle eines Universitäts-Musiklehrers. Er starb am 26sten Januar 1823. Als Componist ist er nie weiter bekannt geworden, da sein Talent eine offenbar rein praktische Richtung

genommen hatte; gleichwohl war er ein vielseitig, auch wissenschaftlich und sehr gründlich gebildeter Musiker: ein tüchtiger Orchesterdirector, ein fertiger und geschmackvoller Clavier-, Harmonika-, Violin- und Violoncellspieler, und immerfort thätig für das Gedeihen seiner Kunst in dem Kreise, in welchem er wirken konnte. Der von ihm gestiftete und bis an seinen Tod geleitete Singverein besteht noch jetzt fort. —g.

Göpfert, Carl Gottlieb, einer der größten Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, war der Sohn des zu seiner Zeit besonders als Kirchencomponist nicht unbeliebten Cantors und Musikdirectors Joh. Gottl. G. zu Weeserstein bei Dresden, und wurde geb. daselbst 1733. Seiner vortrefflichen Sopranstimme wegen bekam er frühzeitig eine Stelle in der Kreuzschule und als Capellknabe zu Dresden. Neben seinen Vorbereitungsstudien zur Jurisprudenz, für die ihn sein Vater bestimmt hatte, übte er aus eigener Liebhaberei auch fleißig Violine. Bei seinem Abgange von Dresden auf die Universität zu Leipzig erhielt er von seinem Vater Nichts als ein gutes Instrument (Geige), das ihm Alles seyn mußte und auch war: in den Tagen der Freude ein kluger und theilnehmender Führer, in den Tagen des Leidens, des Kummers und der Sorgen eine kräftige Stütze, sein Trost und seine Hoffnung. 1764 machte er eine Reise nach Frankfurt zur Kaiserkrönung. Bei dieser Gelegenheit lernte er auch Ditters von Dittersdorf kennen, der durch Beispiel und Lehre sehr vortheilhaft auf seine Art zu spielen einwirkte. Viel angenehmer und gesangreicher, zarter und feiner nuancirt fand man nach seiner Rückkunft in Leipzig sein Spiel, und damit war denn auch sein künftiger Beruf entschieden: er widmete sich ganz der Kunst. In den Jahren von 1765 bis 1769 war er erst eine Zeitlang erster Solospieler in dem sog. großen Concerte in den 3 Schwanen, und dann sowohl Director als auch Vorspieler in dem sog. Gelehrten- und Richterschen Concerte zu Leipzig. Das gab ihm Gelegenheit zu der Bekanntschaft mit den meisten reisenden Virtuosen, von denen ihm jedoch, nach dem allgemeinen Zeugnisse, keiner gleichgekommen seyn soll in Zartheit des Tones wie in kräftiger, gewandter Bogenführung. 1769 ging er nach Berlin, wo er sich, einige Ausflüge nach Potsdam abgerechnet, nicht ohne Vortheil auf seine weitere Ausbildung ein ganzes Jahr lang aufhielt. Nach der Zeit wollte er eine Reise nach London machen, ward aber in Weimar von der damals verwittweten Herzogin, der sein Spiel so ausnehmend gefallen hatte, aufgehalten, erst zwar nur als Cammermusikus, einige Monate darauf aber als Concertmeister unter den annehmlichsten Bedingungen angestellt. In diesen Verhältnissen starb er am 3ten October 1798, nachdem ihn ein Paar Wochen vorher zweimal der Schlag gerührt hatte. In der letzten Zeit seines Lebens trat er als Solospieler nicht mehr auf, desto mehr glänzte und wirkte er aber als Orchester-Director und Vorspieler im Orchester, und Gerber, der ihn persönlich kannte und in seinen beiden Tonkünstler-Lexicons ihm eine weitläuftige Betrachtung widmet, weiß nicht genug alle die Vorzüge zu rühmen, durch die er sich als solcher ausgezeichnet habe, wirft jedoch auch dabei einige scharfe Seitenblicke auf die Unregelmäßigkeit seiner Lebensart, die selbst in der künstlerischen Genialität wie keinen bewegskräftigen Grund so auch keine hinreichende Entschuldigung finden kann. Von seinen vielen Schülern ist besonders Kranz merkenswerth. Von seinen Compositionen führt Gerber nur 6 sehr schwierige, „für G. selbst freilich sehr leichte" Violin-Polonaisen an, und weiter scheint auch Nichts von ihm gedruckt worden zu seyn, denn was bis jetzt unter dem Namen Göpfert erschien, gehört ohne Zweifel nur dem folgenden an.

Göpfert, Carl Andreas, Herzogl. Sachsen-Meiningen'scher Cammermusikus, vorzüglicher Virtuos auf der Clarinette und achtungswerther Componist, wurde am 16ten Januar 1768 in Rimpar bei Würzburg geboren, woselbst sein Vater Amtschirurgius war. Von seiner frühesten Jugend bis in sein eilftes Jahr erhielt er vom dasigen Schullehrer Unterricht im Clavier- und Orgelspiele, wie auch im Gesange, zeigte aber bald eine entschiedene Neigung für sein nachheriges Concert-Instrument, die Clarinette, auf welcher er bis zu seinem 16ten Jahre den gründlichen Unterricht des damals in Würzburg lebenden geschickten Cammermusikus Ph. Meißner genoß, und sich unter dessen Leitung zu einem Künstler bildete, der allgemeine Bewunderung erregte. Von dieser Zeit an machte er sich auch mit dem Wesen der Tonsetzkunst bekannt, und erhielt 1788 die Anstellung als Cammermusikus und erster Clarinettist bei der Herzogl. Capelle in Meiningen. 1798 erhielt er einen ehrenvollen Ruf nach Wien, konnte aber den deshalb bei seinem Hofe nachgesuchten Urlaub nicht erhalten, eben so wenig seinen später geforderten Abschied, wogegen man ihm einige Hoffnung zu machen schien, die Stelle als Musikdirector bei der Capelle in Meiningen zu erhalten, die er bisher blos bei der Harmonie- und Militär-Musik bekleidete. Da er bei seinem sanftmüthigen Character durchaus nicht dringend seyn konnte, so bekam er nun auch um so weniger Gelegenheit, sich auswärts als Virtuos bekannt zu machen, in welchem Falle sein Spiel gewiß überall gleichen Beifall, wie seine sehr beliebten Compositionen, gefunden haben würde. Auf eine höchst erfreuliche Weise wurden seine Verdienste indeß anerkannt und belohnt, als er am 22sten November 1815 vom Könige Friedrich Wilhelm III. von Preußen für eine zur Feier des 18ten Octobers componirte große Fantasie, welche er den verbündeten Monarchen zugeeignet hatte, nebst einem gnädigsten Handschreiben die große goldene Medaille erhielt. Mit seinen seltenen Talenten als Künstler verband G. den besten Character, so daß die Kunst einen ihrer Lieblinge, seine Bekannten einen treuen Freund, und seine hinterlassene, tief betrübte Familie einen zärtlichen Gatten und liebevollen Vater in gleich starkem Grade betrauerten, als er am 11ten April 1818, erst 50 Jahre alt, an gänzlicher Entkräftung, als Folge sehr anhaltender Brustkrämpfe, starb. Seine, noch nicht vergessenen, Compositionen (die gedruckten ohngefähr vierzig an der Zahl) bestehen in der heroischen Oper „Der bedeutsame Stern im Norden" (1805); 5 Concerten für die Clarinette (in B-Dur und Es-Dur); 2 Potpourri's für die Clarinette; 1 Concert für das Waldhorn (in F-Dur); 1 Doppel-Concert für Clarinette und Fagott; Variationen für die Flöte; 12 Stücken für 2 Clarinetten, 2 Waldhörner und Fagott; 18 Stücken für 2 Clarinetten, Hoboe oder Flöte, 2 Waldhörner, Trompete, Fagott und Baßhorn; 1 militärischen Fantasie für großes Orchester (zur Feier des Friedensfestes 1814, mit des Autors Bildniß); 5 Quartetten für Clarinette, Violine, Bratsche und Violoncell (B-, F-, Es-Dur und C-Moll); mehreren Sachen für Guitarre mit verschiedener Begleitung; Duetten und dergl. Uebungsstücken für Clarinetten und andere Instrumente; Liedern mit Guitarre- und Pianoforte-Begleitung; und dann hinterließ er im Manuscript noch 3 Sinfonien für volles Orchester; 3 Concerte für die Clarinette; 1 Concert für die Hoboe; 2 Concerte für 3 Waldhörner; 1 Concert für Trompete; 1 Doppel-Concert für 2 Fagotts; 1 Ouverture für großes Orchester; 1 Quartett für 4 Waldhörner; 1 Quartett für Waldhorn, Violine, Bratsche und Violoncell; mehrere Trio's für 3 Waldhörner; 2 Sonaten für Pianoforte und Waldhorn; 60 Lieder mit Begleitung des Pf. rc.; viele Duette für 2

Clarinetten, 2 Hoboen, 2 Fagotts und 2 Waldhörner. Auch hat er das Oratorium „die Schöpfung" von J. Haydn, und die 8 Opern „das unterbrochene Opferfest" von Winter, „die Zauberflöte" von Mozart, „die Schweizerfamilie" von J. Weigl, „Sargino" von Paer, „die Schatzgräber" von Mehul, „Jakob und seine Söhne" von Mehul, „den Wasserträger" von Cherubini, u. „den portugiesischen Gasthof" von ebendemselben, sämmtlich für 12stimmige Harmoniemusik und für ein wohlgeübtes Chor von Bläsern eingerichtet. v. Wzrd.

Gordigiani, Giovanni, aus Modena gebürtig, Sohn des Antonio Gordigiani, ehemaligen Cammersängers Napoleon's, zeigte schon früh solch' musikalische Anlagen, daß sein Vater beschloß, ihn auch zur Ausübung seiner Kunst zu bestimmen. Als Giovanni acht Jahre alt war, sang er auf dem Hoftheater zu Monza eine Cantate, die von Bonifazio Asioli componirt wurde, um die Rückkehr des Vicekönigs von Italien, Eugen Beauharnois, zu feiern. Asioli belohnte den kleinen, präcisen Sänger, indem er ihm einen Freiplatz im Conservatorium der Musik in Mailand ertheilte, welches eben im Entstehen war, und schon im folgenden Jahre betrat G. dieses K. K. Institut als einer der ersten Zöglinge. Er verweilte dort sechs Jahre unter der Direction des Asioli. Nach seinem Austritte begab er sich nach Florenz, wo sich gerade sein Vater aufhielt, mit dem er nun auf dem Theater della Pergola sang, und hiermit seine musikalische Laufbahn als Sänger antrat, wobei er auch Unterricht im Gesange ertheilte. Nachdem er mit gleich glücklichem Erfolge auch in Pisa, Livorno, Arezzo und Vicenza aufgetreten war, kehrte er nach Mailand zurück. Kaum dort angelangt, empfing er gleichzeitig zwei Briefe, wovon der eine ihm den Tod seines Vaters berichtete, der andere vom Musikverein in Regensburg die Einladung enthielt, sich dahin zur Mitwirkung bei den Concerten sowohl als auch zum Unterrichte im Gesange zu verfügen. Dieser Einladung zufolge begab sich G. unverzüglich nach Regensburg. Dort errichtete er, neben der Ertheilung seiner Privat-Lektionen, auch eine öffentliche Singschule, die von ungefähr 60 Zöglingen frequentirt wurde, denen er in freien Stunden unentgeltlich Unterricht ertheilte. Seinem Vorsatze gemäß wollte er nur ein Jahr außer seinem Vaterlande verweilen; ein Liebesverhältniß aber brachte ihn bald zu einer freundlicheren Ansicht der fremden Umgebung. Nach seiner Vermählung, der sich wegen adeliger Abkunft seiner Gattin manche Schwierigkeiten entgegenstellten, bewarb er sich um die Stelle eines Professors des Gesanges am Conservatorium zu Prag, die er auch contractmäßig auf 6 Jahre erhielt. Nach Verlauf dieser Zeit blieb er in Prag, mit Privatunterricht beschäftigt; hauptsächlich aber widmet er sich der Composition von Kirchenmusik, und bereits sind bei Marco Berra in Prag mehrere Sachen dieser Art von ihm erschienen, wie z. B. ein vierstimmiges Ave Maria, Pater noster, Regina coeli laetare, Salve Mundi Domina, Salve Regina etc., die von vielem Talente u. Geschmacke ihres Meisters zeugen. Auch mit literarischen Arbeiten, die seine Gattin ins Deutsche zu übersetzen pflegt, und wovon Mehreres in der Mitternachtszeitung bereits abgedruckt ist, beschäftigt er sich. Die Aufsätze sind meist musikalischen Inhalts, und gegenwärtig, hören wir, schreibt er sogar einen kleinen musikalischen Roman, „Leporello's Denkwürdigkeiten,", der neue Ideen über die Aufführung des „Don Juan" zu Tage bringen soll.

Görl, s. Gerl.

Göroldt, J. H., s. Literatur.

Görrah, ein südafrikanisches Instrument, das gleichsam einer künst-

lichen Aeolsharfe ähnlich ist, indem über einem Resonanzboden ausgespannte Saiten durch das Blasen durch ein Rohr in Vibration gesetzt und somit zum Klange gebracht werden. Die Zahl der Saiten, so wie die Stimmung derselben, ist verschieden und ganz der Willkühr des Spielers oder vielmehr des Bläsers überlassen. So unvollkommen das Instrument an sich auch noch ist, da sein Umfang der Töne sich nur nach der Zahl der Saiten und ihrer Stimmung richtet, so ist es gewiß doch einer bedeutenden Veredlung fähig, wenn Sachverständige es nur ihrer Aufmerksamkeit würdigen wollten. Eine ausführliche Beschreibung desselben findet man in Lichtenstein's Reisen Thl. 2 pag. 379 und 550.

Gossec (zuweilen auch Gaussec geschrieben), François Joseph, geb. 1733 zu Vergnies im Hennegau, gest. zu Passy bei Paris am 16ten Februar 1829 im 95sten Lebensjahre. Schon in seinem siebenten Jahre kam er nach Anvers, daselbst Musik zu lernen, weshalb zuweilen zu seinem Namen d'Anvers gesetzt wird. Im 17ten Jahre ging er der Musik wegen nach Paris, erhielt gegen 1756 unter Rameau's Aufsicht die Stelle eines Directors über das Orchester des Hrn. Pompliniere, nach dessen Tode er acht Jahre lang die Musik des Prinzen Conti zu Chantilly dirigirte. Darnach errichtete er zu Paris das Concert des amateurs, für welches er unter Anderem auch eine „Sinfonie" für volles Orchester aus C schrieb. Deshalb behaupteten mehrere französische Schriftsteller, er habe eher als Joseph Haydn ächte Sinfonien zu schreiben angefangen, was aber keineswegs, nicht einmal der Zeit, viel weniger dem Wesen der Sache nach, wahr ist. Vergl. den Art. Sinfonie. Sogar aus seiner viel späteren Zeit sind nur noch 2 sogenannte Sinfonien von ihm bekannt geworden, die zwar mit Beifall aufgenommen wurden, allein in Wesen u. Art den Compositionen unsers Haydn in dieser Gattung nicht nahe gestellt werden können. Es sind dies eine Jagdsinfonie und Sinfonie et Marche funèbre, à l'usage militaire. Die Sinfonie ist für ein gewöhnliches Orchester und der Marsch für militärische Blasinstrumente. Schon aus der Zusammenstellung leuchtet das Verschiedene seiner und der Haydn'schen Sinfonien deutlich genug ein. Auch sind seine Arbeiten dieses Namens verschwunden, Haydn's Werke stehen und werden als Muster selbst von den Franzosen geschätzt, und mit Recht. — Das Concert spirituel, über welches er drei Jahre mit Anderen die Aufsicht führte, brachte er wieder empor. Um ihn in Paris zu behalten, ernannte ihn die Academie der Musik 1780 zum Professor des Gesanges, in welchem Jahre er auch Sousdirecteur der großen Oper wurde. 1795 erhob man ihn zum ersten Professor am National-Musikinstitute und zum ersten Mitdirector des Conservatoire de la musique. 1796 wurde er am Feste der Republik auf Befehl des Directoriums als Componist ersten Ranges öffentlich ausgerufen, weil er sich an allen Nationalfesten mit Compositionen zur Ehre des Volkes hervorgethan habe. Stets huldigte er der neuen Regierung, u. ließ keine Gelegenheit dazu unbenutzt vorübergehen. Deshalb erhielt er auch später von Buonaparte das Kreuz der Ehrenlegion. Von seinen Revolutions-Compositionen führen wir nur die merkwürdige Hymne à la Divinité an, von welcher Gerber sagt, daß sie am Feste des höchsten Wesens gesungen wurde, „als man zu Paris wieder erlaubte, daß Gott existiren könne." Das Jahr darauf wurde sie mit einer Verdeutschung von Herklots 1795 zu Berlin bei Rellstab gedruckt. Zu Paris erschienen mehrere Hefte seiner National-Gesänge und Märsche. Außerdem schrieb er für die Kirche: Messe des Morts; Oratorio de la Nativité 1780, das besonders eines Doppelchores wegen durch geschickte Malerei der Instrumente sich berühmt

machte. Der Doppelchor ist ein Gesang der Engel und der Hirten. — Unter seinen Opern werden genannt: „le faux Lord" 1766; „les Pecheurs" 1767; „le double Deguisement: „Toinon et Toinette" (in der Uebersetzung „Sabinus") 1773; „Alexis et Daphné" 1775; Philémon et Baucis" 1775; „Hylas et Silvie, ou la fête de Village" 1778; „Theséc" 1779 (besonders gerühmt); „Rosine ou l'epouse abandonnée" 1786 (ins Deutsche übersetzt); „les Visitendines", Operette, gemeinschaftlich mit Trial. — Ob ihm gleich sein Wunsch, Italien zu sehen, unerfüllt blieb, kannte er doch die italienische Weise sehr gut, und zeichnete sich durch gefällige Munterkeit und Feuer aus, was man ihm allgemein zuerkannte, so sehr man auch jetzt bei Weitem das Allermeiste von ihm unter das Veraltete rechnen möchte. Endlich entwarf er noch ein Elementarwerk zum Unterrichte im Gesange, was dann, durchgesehen und verbessert, vom Conservatoire de la musique angenommen und 1800 gedruckt wurde: Méthode de chant du Conservatoire, oder Principes élémentaires de Musique arrêtés par les Membres du Conserv. p. s. à l'étude dans cet établissement suivis de Solfèges par Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Méhul, Langlé, Lesueur et Rigel. — Als Lehrer wird Gossec ganz vorzüglich gerühmt. Seinem Unterrichte verdanken viele der jetzt noch lebenden französischen Künstler einen wichtigen Theil ihrer Ausbildung.

G. W. Fink.

Goswin, Anton, ein Componist des 16ten Jahrhunderts, stand erst eine Zeitlang als Hofmusikus in der Capelle zu München, ward dann Capellmeister des Bischofs zu Lüttich, Hildesheim und Freisingen, und endlich des Pfalzgrafen Ernst am Rhein. Von seinen Werken können jetzt noch mehrere 5stimmige Madrigalen, die 1615, 5- und 6stimmige geistliche Lieder, die 1583, und 3stimmige „neue teutsche" Lieder, die 1581 zu Nürnberg gedruckt wurden, genannt werden. Dieselben befinden sich auf der Bibliothek zu München. Alles Uebrige ist verloren gegangen.

Gattwaldt, Joseph, Organist an der Cathedralkirche zu Breslau, wurde geb. am 6ten August 1754 in Wilhelmsthal in der Grafschaft Glatz, dem Mutterlande so vieler tüchtigen Musiker, wo sein Vater eine Mühle besaß. Selbst musikalisch ertheilte dieser dem 6jährigen Joseph schon Unterricht im Clavierspiele, und schickte ihn, nachdem er das 9te Jahr erreicht hatte, nach Wölfelsdorf bei Habelschwerdt zu dem tüchtigen Schullehrer Rupprecht. Nach Verlauf von 3 Jahren mußte Joseph wieder nach Hause kommen, um nun das Müllerhandwerk zu erlernen. Indeß hatte der Knabe hiezu durchaus keine Lust, und wie und wo es nur geschehen konnte, schlich er sich heimlich von Haus weg in die Kirche, um sich im Orgelspiele zu üben, das er bei jenem seinem Lehrer angefangen hatte. Das bemerkte bald der Schullehrer des Orts, der ihm nun noch mehr behülflich dazu war, und es kostete auch nicht viel Mühe, seinen Vater zu bereden, den talentvollen Knaben ganz der Musik zu widmen. Zu dem Zwecke kam er nun zuerst als Diskantist an die Dominikanerkirche zu Breslau; nach 3 Jahren ward er Organist an derselben, und der Umgang mit einem jungen Arzte, Amand Schmidt, der viele gründliche theoretisch-musikalische Kenntnisse besaß, wirkte wohlthätig auf seine fernere Bildung, der er alle Zeit und Kräfte, indeß aber auch mit dem besten Erfolge, willig opferte. 1783 ward er Ober-Organist an der vereinigten Dom- und Kreuzkirche zu Breslau, und 1819 Organist an der von letzterer getrennten Kirche ad St. Joannem. — In den Jahren der Kraft genoß G. den Ruhm des ersten Organisten Schlesiens, und auch als alter, würdiger Greis weiß er jetzt noch sein mächtig großes Werk geschickt zu beherrschen. Auch ist er der

Componist von mehreren geschätzten Kirchensachen, die öfters in dem Dome zu Breslau aufgeführt werden: von 10 Hymnen, 2 Vespern, 3 mehrstimmigen Fasten-Messen, 6 Offertorien, und noch vielen anderen Werken, die der bescheidene Meister nur Kleinigkeiten zu nennen pflegt. Hoffmann, in seinem Buche „die Tonkünstler Schlesiens" macht besonders auf eine jener 3 Fasten-Messen aufmerksam, welche, in Schnabel'scher Manier gesetzt, den wahrhaft frommen und kindlich-religiösen Character an sich tragen soll, welchen man allgemein auch an ihrem Verfasser hoch verehrt. Einen wesentlichen Antheil hat G. auch an der Herausgabe der „Melodien zum Gebrauche bei dem Gebet- und Liederbuche für die lernende Jugend in katholischen Stadt- und Landschulen", welche 1804 bei Graß und Barth in Breslau erschienen. 10.

Götz, Franz, gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Capellmeister des Fürst-Erzbischofs Coloredo in Ollmütz. Er wurde in Böhmen geboren, studirte zu Prag und erhielt nachgehends eine Stelle als erster Violinist im Seminarium St. Wenzel daselbst. Später war er einige Jahre beim Theater-Orchester zu Brünn engagirt, und von hier ging er nach Johannisberg in Schlesien, um bei Ditters von Dittersdorf die Violine und die Composition zu studiren. Als er glaubte, seine Studien vollendet zu haben, erhielt er dann, auf Dittersdorf's Empfehlung, obige Stelle. Weitere Nachrichten über ihn fehlen; eben so ist uns auch bis jetzt noch keine Composition von ihm zur Kenntniß gekommen.

Götze, Musikdirector in Weimar, componirte bis jetzt 3 Opern, von denen die letzte, „der Gallego" (4 Acte), im September 1834 zum ersten Male in Weimar mit Beifall aufgeführt ward. Die ersten beiden, die er schon vor mehreren Jahren vollendete, waren nicht glücklich im Erfolge, und dies war die Ursache, warum er dieselben für immer der Oeffentlichkeit wieder entriß, u. von der Zeit an sich hauptsächlich nur der reinen Instrumentalmusik zuwandte. Er setzte mehrere brillante Streichquartette, Duette für 2 Violinen (darunter als Uebungsstücke sehr empfehlenswerth: Var. plais. et fac. p. 2 V. ou Pianf. et Viol. op. 28), Bagatellen für Violine, Unterhaltungsstücke für Pianoforte zu 4 Händen, Sonaten für Pianoforte, Orchestersätze u. dergl. mehr, was Beifall fand, und ihn immer mehr vertraut machte sowohl mit dem eigentlichen Wesen der Instrumentalmusik im Allgemeinen als der Natur u. Behandlung der einzelnen Instrumente insbesondere. Daß eine solche Uebung nicht ohne wesentlichen Einfluß auf jenes sein neuestes, großartigeres und compendiöseres Werk, die Oper „Gallego", bleiben konnte, leuchtet ein. An freiere Benutzung der instrumentalischen Mittel gewöhnt, bedachte er auch die Instrumental-Parthie zu reich darin, modulirte nicht selten zu kühn und überraschend. Daß er dies aus dem Grunde gethan haben sollte, um der Menge zu gefallen, die durch Auber, Herold, Meierbeer, Marschner u. A. an dergleichen Instrumenten-Spectakel gewöhnt ist, können wir schon deshalb nicht glauben, weil offenbar nur Spontini und Spohr es sind, die er sich, freilich aus einer wohl etwas kurzsichtigen Vorliebe, zu Mustern setzte. Es fehlt der Oper jene Eigenthümlichkeit und Frische, in der das Genie sich offenbart. Indeß würde der Beifall, den die Oper erhielt, ein noch größerer gewesen seyn, wäre das ganze Sujet ihrer Dichtung überhaupt nur ein mehr dramatisches, und diese, die Dichtung selbst, wieder ein mehr kunstgerechtes Ganze. Keine einzige hervorstechende Parthie ist darin, und wir müssen bewundern, wie G. noch seine Gewandtheit in Erfindung zarter Melodien hie und da zu zeigen Gelegenheit nehmen konnte. Zu Recitativen bot sich ihm diese häufi-

ger bar, und sie sind es denn auch, die den Glanzpunkt der ganzen Oper ausmachen. Ueber die äußere Lebensgeschichte G's hoffen wir in dem Nachtrage zu berichten.

Goudimel (sehr oft findet man auch den Druck- oder Schreibfehler Gaudimel), Claudio. In Kandlers Uebersetzung oder vielmehr Bearbeitung der Schrift Baini's über Pierluigi da Palestrina (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1834), dem neuesten Untersuchungswerke über jene Zeit, heißt es im Anhange S. 204 mit vollem Rechte: Es ist zu bedauern, daß wir von diesem für seine Zeit sehr wichtigen Tonsetzer so wenig wissen. Was seine Lebensumstände und seine wenigen übrig gebliebenen Werke anlangt, das hat der fleißige Gerber aus Hawkin's und Burney's Geschichte der Musik getreu ausgelesen, und Choron und Bertini haben es ihm eben so, freilich mit weniger Mühe, wieder nachgeschrieben. — Das will Unterzeichneter nie eher, als bis er Alles, was ihm über irgend einen Gegenstand bekannt wurde, sorgfältig verglichen hat, um das möglich Genaue zu geben. So können wir nicht völlig mit Kandler übereinstimmen, wenn er fortfährt: „Das Unbedeutende nun, was Baini über Goudimel weiß, ist aus derselben Quelle, kann daher nicht füglich in Anschlag gebracht werden.“ Hätte uns Baini auch allerdings noch nähere Nachweisungen geben sollen, wenn er außer den von Gerber angeführten Werken ein Magnificat nennt, was 1557 bei Roy und Ballard herausgekommen seyn soll, so ist doch schon die Angabe folgendermaßen dankenswerth: Missae tres a Claudio Goudimel praestantissimo musico auctore nunc primum in lucem editae cum 4 vocibus, ad imitationem modulorum: „Audi filia. Tant plus ie metz. De mes ennuis.“ —Item Missae tres a Claudio de Sermisis, Jou. Maillard, Claudio Goudimel cum 4 vocibus conditae et nunc primum in lucem editae ad imitationem modulorum: „Plurium modulorum. — Je suis des-heritée. — Le bien que j'ay.“ — Lutetiae, apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard, regis typographos in vico Sancti Joannis Bellovacensis sub intersignio divae Genoveses 1558. Die Hauptsache aber, die uns Baini völlig sicher gestellt hat, die Kandler selbst nicht unbemerkt ließ, jedoch nicht nach Verdienst zu schätzen scheint, ist, daß Goudimel wirklich der Lehrer Palestrina's gewesen ist. Das Hin- und Herschwanken darüber ist alt und geht bis in die letzten Zeiten. Burney widersprach, auch unser Mattheson. Der erste setzte an die Stelle Goudimels, der gar nicht nach Rom gekommen seyn sollte, den Rinaldo del Mell, dessen Vornamen der andere in Renatus umänderte. Diesen nannten sie Palestrina's Lehrer. Jeder, der in der Folge sich noch für Goudimel erklärte, wurde sogleich zurecht, d. h. zum Falschen verwiesen. Man folgerte nicht übel: Goudimel war Hugonot. Wie hätte es der Ketzer wagen dürfen, nach Rom zu gehen und sogar dort eine Musikschule anzulegen? Als daher Thomas Busby in seiner allgemeinen Geschichte der Musik schrieb: „Nach alter italienischer Gewohnheit, den Meister zugleich mit seinem Schüler zu nennen, haben die Schriftsteller Italiens in ihren Nachrichten über Palestrina uns sorgfältig gemeldet, daß sein Musiklehrer Claude Goudimell, ein Niederländer war“ —: widersprach sein deutscher Uebersetzer, Christian Friedr. Michaelis, auf Hawkin's Zeugniß sogleich, wobei er auch unsern Gerber anführt, welcher im Art. Goudimell diesen Punkt gar nicht berührt, wohl aber unter Palestrina der Meinung Burney's beitritt. Ja sogar F. J. Fetis behauptet noch dasselbe in seinem Mémoire sur cette Question: Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux 14, 15 et 16. Siècles etc. S. 45 und giebt an, man habe in Italien Renaut de Mile, welchen die Italiener Rinaldo del Mele nen-

nen, mit Gaudimel, den sie Gaudio del Mele hießen, verwechselt. Und dennoch ist Alles falsch; ein Zeugniß mehr, wie vorsichtig man im Fache der Geschichte mit Folgerungen seyn soll, die nicht eher gelten dürfen, als bis alle Thatsachen und glaubwürdige Zeugnisse der fraglichen Zeit schweigen. Baini hat nämlich in seiner angeführten Schrift mit diplomatischer Genauigkeit nachgewiesen, daß Claude Goudimel allerdings damals in Rom eine berühmte Schule des Contrapunktes eröffnet hatte, aus welcher nebst Palestrina und dessen bekanntem Mitschüler Giov. Maria Nanini, noch mehrere tüchtige Componisten hervorgegangen sind, als Giov. Animuccia, Stef. Bettini mit dem Beinamen il Farnario, Aless. Merlo Romano, genannt della Viola. — Dies schrieb Kiesewetter in seiner gekrönten Preisschrift „über die Verdienste der Niederländer in der Tonkunst," was wir auch in der Kandler'schen Bearbeitung des Baini'schen Werkes S. 4 ausdrücklich mit folgenden Worten lesen: „Als Pierluigi um 1540 nach Rom kam, um Musik zu studiren, gab es damals, außer einigen Italienern, nur Fremde, welche als Sänger und Tonsetzer in der Kunst Aufsehen erregten. Vor allen aber zeichnete sich Claudio Goudimel unter ihnen aus, welchen einige zu den Franzosen, andere zu den Niederländern rechnen." Unser Goudimel war nämlich, allgemein beglaubigt, in der Franche Compté geboren. Das war aber damals und noch lange nachher eine burgundische Provinz, so daß er zu den Niederländern gezählt werden muß. Deshalb schrieb auch schon Burney nach Gerbers Angabe eben so richtig als sarkastisch: „Wenn Goud. auch dem französischen Boden seine Geburt nicht zu danken hatte, so ist er diesem Lande doch unleugbar seinen Tod schuldig." Er ist nämlich während der schrecklichen Bluthochzeit, die den Engländern und Deutschen als ein Greuel erschien, der Frankreich ein unvertilgbarer Schandfleck seyn werde, unter den vielen Schlachtopfern der Hugonotten am Bartholomäustage (24. Aug.) 1572 in Lyon mit ermordet worden, so viele angesehene Männer sich auch für seine Rettung verwendet hatten. Selbst Mandelot, der damalige Commandant von Lyon, gab sich vergebens Mühe, ihn aus der Liste der zu Mordenden ausgestrichen zu sehen. Sein Tod wurde von Vielen beklagt, auch sind mehrere Grabschriften in Versen auf ihn auch in seinen Compositionen bekannt gemacht worden. Sein Freund Melissus hat in seinem Buche der Gedichte eine Anzahl Briefe des Goudimel abdrucken lassen, die in einem sehr schönen Latein geschrieben seyn sollen. Die Ausgabe dieser Gedichte des Melissus ist mir nie zu Gesicht gekommen. Die größte Zahl der Compositionen Goudimel's ist verloren gegangen. In den noch vorhandenen muß man sich vor Verwechselungen hüten. Claude Goudimel wurde nämlich eben so wie Claude le Jeun auch Claudin genannt, weshalb zuweilen Einer für den Andern genommen wurde. Das konnte um so leichter geschehen, weil damals in Holland die Psalmen der reformirten Kirche gleichfalls, und zwar viele von Claude le Jeun, vierstimmig in Musik gesetzt wurden, wie sie Goudimel nach französischen Uebersetzungen in Töne brachte. Selbst Claudin Sermisy wird, wenn auch seltener, mit einem von beiden zuweilen verwechselt. Die von Gerber genau citirten Werke sind folgende: Chansons spirituelles de M. Ant. de Munet, mises en musique à parties. Paris 1555, bei Nic. du Chemin. — Les Pseaumes de David, mises en musique à 4 parties. 1565. — Claudii Goudimelli Flores Cantionum 4 voc. Lugd. 1574. — La Fleur de Chansons des deux plus excellents Musiciens de notre temps, à sçavoir, de Mr. Orlande de Lassus et de Mr. Claude Goudimel. Lyon 1754 in Stimmen. Es wird bemerkt, daß diese Gesänge Goudimel's nie vorher im

Druck erschienen und in der Vorrede wird Orlandus die Perle der Musiker und der Vater genannt, hinter welchem Goudimel sogleich als der nächste folge. Alle diese Gesänge sind auf französische Texte. Das zweite Heft à 5 part. erschien 1557. Sein Hauptwerk ist: Les Pseaumes mises en rime françois par Clem. Marot et Theod. Bèze, mises en musique à 4 parties par Claude Goudimel. 1607. — In gemischten Sammlungen findet sich noch Einiges von ihm z. B. in Motetti del Frutto. Venedig 1539; und in Lib. quart. ecclesiasticarum Cantionum 4 voc., vulgo Moteta vocant. Antwerpen 1554. Burney hat im 3. Bande seiner Geschichte eine 4stimmige Motette und den 100 Psalm mitgetheilt, welcher die allgemein gesungene Melodie der Hymne giebt: Herr Gott dich loben alle wir. — Daß Goudimel's Psalmenmelodieen bei den Reformirten in Frankreich noch jetzt im Gebrauche sind und daß Ambros. Lobwasser diese Psalmen in demselben Versmaaße in's Deutsche übersetzte und sie dadurch auch den deutschen Reformirten zugänglich machte, wo sie gleichfalls noch gesungen werden, ist allgemein bekannt, so wie daß einige Melodien auch unter den Lutheranern aufgenommen worden sind, z. B. „Wenn wir in höchsten Nöthen sein" ꝛc. Damals wurden noch die meisten Melodien dieser Gesänge, auch von Claudin le Jeun, in den Tenor gelegt. G. W. Fink.

Goupillier, s. Coupillet.

Graaf, s. Graf.

Grabau, Henriette Eleonore, geboren 1806 in Bremen, zur Sängerin gebildet mit zwei jüngeren Schwestern von ihrem Vater, welcher in Bremen einem Singvereine vorsteht, und darauf von Miecksch in Dresden. Ihre Fertigkeit ist ausgezeichnet und ihre Schule so vollkommen, daß sie unter die ersten lebenden Concertsängerinnen gezählt werden muß. Seit 1825 ist sie bis jetzt in den Abonnement-Concerten zu Leipzig, als erste Sängerin angestellt, der Liebling des Publikums. Leider hat ihre Stimme in den letzten Jahren an Höhe so bedeutend verloren, daß sie die ersten Sopranpartieen nicht mehr übernehmen kann. Dennoch wird ihr Gesang mit Recht noch immer sehr hoch geschätzt. Ihr Bruder

Grabau, Joh. Andreas, geboren den 19. October 1809, unterrichtet von Frdr. Aug. Kummer in Dresden, ist gleichfalls in Leipzig seit 1828 angestellt als Violoncellist, zeichnet sich noch mehr als Quartettspieler und Begleiter im Zimmer, auch in Bravourstücken aus, als er es öffentlich über sich gewinnen kann, einer noch bis jetzt zu großen Furchtsamkeit wegen, die er nicht nöthig hätte; er ist ein sehr geschickter Solospieler und sein Ton ist trefflich. ✝ b.

Gräbner. Der muthmaßliche Stammvater der Orgelbauer- und Instrumentenmacher-Familie dieses Namens war **Johann Christoph G.**, der gegen Ende des 17ten Jahrhunderts zu Dresden lebte, und unter anderen auch 1692 die Orgel in der Johanniskirche daselbst mit 11 Stimmen und 3 Bälgen erbaute. — Dessen Sohn, **Johann Heinrich G.**, war Hof-Orgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden, und starb 1777. Den weitverbreiteten Ruf, den er genoß, hatte er sich besonders durch, für seine Zeit sehr vorzügliche, Clavecins erworben. Seine ziemlich ausgedehnte Fabrik führten nach seinem Tode seine beiden Söhne — **Johann Gottfried** und **Wilhelm G.** fort. Ersterer ward 1736, der zweite 1737 zu Dresden geboren. Beide erlernten ihre Kunst bei dem Vater, und erbten auch von ihm den Titel als Hofinstrumentenmacher. Bis 1786 bauten sie ebenfalls hauptsächlich nur Claviere; von der Zeit an aber auch Fortepiano's, Flügel, Doppelflügel, und mit solch' glücklichem Erfolge, daß sie schon 1796

über 170 solcher Instrumente verfertigt und theils weithin versandt hatten. Das gelungenste darunter erhielt der damalige Churfürst von Sachsen selbst. — Ein dritter Sohn von Joh. Heinr., aber ein Stiefbruder der vorhergehenden beiden, Carl August G., geboren 1749 zu Dresden, lernte zwar ebenfalls bei dem Vater die Instrumentenmacherkunst, trennte sich aber nach dessen Tode von seinen Brüdern und errichtete eine Fabrik für sich, in der ebenfalls von 1787 an Fortepiano's in allen Formen und Arten verfertigt wurden. Doch war er nicht so glücklich als seine Brüder, wenn auch seine Arbeit der ihrigen durchaus nichts nachgab: er gelangte nicht zu der weitverbreiteten, großen Celebrität.

Gracile (ital.) — schwach, dünn; voce gracile — eine schwache, aber helle Stimme. a.

Gracioso wird nicht selten, aber fälschlich, geschrieben statt grazioso (s. d.). Ersteres müßte ausgespr. werden gratschjoso, und ein solches Wort kennt der Italiener nicht.

Gradation (von Grad, gradus — Schritt, Stufe) ist im Allgemeinen eigentlich jede Abstufung, sey sie Steigerung oder Fall, gehe sie also aufwärts oder abwärts. In der Musik jedoch, und überhaupt in den schönen Künsten, wird Gradation immer in dem Begriffe der Steigerung, also des stufenweisen Fortschreitens von dem Niederen zum Höheren, dem Schwächeren zum Stärkeren genommen, und daher sehr häufig auch das griechisch-lateinische Wort climax (Leiter, Treppe) dafür gebraucht. Natürlich kann in der Musik nur in Ansehung der Anordnung der Gegenstände, des Objects des Ausdrucks sowohl als seiner selbst, von einer Gradation die Rede seyn: wenn die Folge der Gedanken und Ideen, nach ihrer inneren wie nach ihrer äußeren Beziehung, so beschaffen ist, daß der Ausdruck immer stufenweise zunimmt, immer massenhafter, heftiger wird, wie sein Object, das Gefühl, immer bestimmter und lebendiger. Daß damit auch in der äußeren Gestaltung des Tones immer ein crescendo verbunden ist, bedarf wohl kaum der Erinnerung. Am gewöhnlichsten tritt eine solche Gradation gegen den Schluß eines Tonstücks ein, wo der Natur des Finale (s. d.) gemäß gewissermaßen der ganze, bis in sein Einzelnstes verfolgte, und so im Einzeln bereits dargestellte Gegenstand noch einmal in concentrirter Kraft und Gestalt, in seinem Gesammt-Seyn erscheint, und wo also auch Aus- und Eindruck eine gewisse Totalität gewinnen und ihre Kraft bis auf's Höchste steigern. Geschieht die Gradation, die in allen Darstellungsmitteln, Ton, Rhythmus rc., zugleich und in gleichem Verhältnisse statt haben muß, wirklich nach dem Gesetze, das sich aus dem Begriffe des Wortes schon von selbst ergiebt, so kann sie, Alles mit sich fortreißend, von wunderbarer Wirkung auf Hörer und Spieler seyn; aber zu rechter Zeit und in rechter Art muß sie geschehen, sonst sinkt sie, die eins der bedeutungsvollsten Mittel künstlerischer Darstellung seyn kann, herab zu leerer Spielerei mit schönen Aeußerlichkeiten, wie der unmotivirte Wechsel von piano und forte. Dr. Sch.

Gradenthaler, Hieronymus, in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Organist zu Regensburg, componirte besonders viele Kirchensachen, und namentlich Kirchen-Lieder mit deutschem und lateinischem Text, die meist in den Jahren von 1675 bis 1695 unter allerhand Titeln zu Nürnberg gedruckt wurden. 1676 erschien in Regensburg von ihm auch ein kleines theoretisches Werk: „Horologium musicum, oder treu wohl gemeinter Rath, vermittelst dessen ein Knabe von 9 bis 10 Jahren den Grund der edlen Musik und Singkunst mit Lust und leichter Mühe kürzlich lernen

kann", das 1687 schon die zweite Ausgabe zu Nürnberg erlebte. Gerber theilt in seinem sog. neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß von G's gedruckten Werken mit. In manchen Catalogen und Geschichtswerken findet man auch statt Gradenthaler — Gnadenthaler. Es ist das ursprünglich wohl nur ein Druckfehler, den dann die Flüchtigkeit oder Oberflächlichkeit anderer Schriftsteller in Schutz nahm.

Graduale, die Benennung eines Kirchenstückes, welches, dem katholischen Ritus gemäß, in jeder Messe, nach abgesungener Epistel, zwischen dem Gloria und Credo eingelegt, und aus alter Zeit ethymologisch daher abgeleitet wird, weil der Diacon während demselben auf den Stufen (gradibus) des Lesepultes sich befand, oder die Stufen nach der Evangelien-Seite hinauf stieg. Die Characteristik dieser Composition wird durch die Worte bedingt, welche meistentheils einem Psalme oder einer Hymne entnommen sind, und laut Vorschrift des römischen Directoriums mit jedem Sonn- und Feiertage wechseln. Doch pflegt man sich nicht allzustrenge an diese Regel zu halten, und wählt gewöhnlich einen Text de tempore, der alsdann für alle Functionen paßt; nur Weihnachten, Ostern, Pfingsten, und die Feste de beata Maria Virgine machen eine Ausnahme, indem bei den drei ersten der Jubelruf „Alleluja!" vorkommen muß, bei letzteren aber eine wesentliche Verschiedenheit des Inhalts eintritt, je nachdem ein festum nativitatis, purificationis, visitationis, annuntiationis, desponsationis, nominationis, u. s. w. celebrirt wird. Desgleichen sind bestimmte Psalmen für die heilige Charwoche, und specielle Hymnen zu Ehren der Aposteln, Märtyrer, Evangelisten, u. a. Kirchenfürsten festgesetzt. Ein Gradual kann somit, wie es der Inhalt erheischt, bald ernst und feierlich, bald sanft, bald düster, bald majestätisch oder frohlockend gehalten, im fugirten, canonisch-imitatorischen, streng gebundenen, oder freien Style geschrieben, alla capella, blos für Singstimmen, oder mit Instrumentalbegleitung gesetzt, als Arie, Duett, oder choralmäßig angelegt, und durchgeführt werden; es braucht keineswegs besonders lange zu währen, weil inzwischen der Priester am Altare nur wenig Zeit fordernde Ceremonien zu verrichten hat; blos, wenn ein Bischof, oder infulirter Probst pontifizirt, muß ein solennes, umfangreicheres Tonstück vorgetragen werden, indem alsdann die vorgeschriebenen Räucherungen, Insignien-Bekleidung u. s. w. eine längere Dauer erheischen. Musterbilder dieser Gattung Tonstücke haben fast alle Kirchencomponisten geliefert, namentlich die Brüder Haydn; eine große Anzahl Michael, und Joseph das wunderschöne „Insanae et vanae curae," — „o fons pietatis," — „Salve Regina" u. a.; ferner Mozart sein meisterhaftes „Misericordias Domini;" — „quis te comprehendat;" — „Sancta Maria;" — „de profundis," — „ne pulvis," — „splendente te," — u. s. w. — Desgleichen Cherubini, Czerny, Diabelli, Drobisch, Eybler, Gänsbacher, Hummel, Neukomm, Neuner, Preindl, Rieder, Schiedermeyer, Schnabel, Seyfried, Stadler, Vogler, Wanhall, nebst vielen älteren Meistern; welche Werke, einschlüssig der Offertorien, unter dem Sammel-Namen „Motetten" auch im protestantischen Cultus anwendbar sind, nur daß dort den Psalmen deutsche Worte, nach Luthers Uebersetzung, unterlegt sich vorfinden, wie z. B. bei Seb. Bach, Fesca, Händel, Häser, Klein, Nägeli, Rink, Romberg, Schade, Schicht, Schneider, Schulz, Sörensen, Zumsteeg, u. m. a. — 18.

Graf, Johann, in der Gegend von Nürnberg geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts, ward von verschiedenen Meistern auf mehreren Instrumenten und in der Composition unterrichtet. Violine war sein Lieblingsinstrument, und er hatte sich auch frühzeitig eine bedeutende Fertigkeit

darauf erworben. Daher erhielt er bald eine Stelle als Violinist im sog. deutschen Hause zu Nürnberg; kam dann als Instructor und Musikmeister bei dem Löffelholzischen Regimente nach Ungarn, wodurch er Gelegenheit erhielt, Wien mehrere Male zu besuchen und sich hier noch durch den Unterricht anerkannt großer Meister weiter auszubilden; ward darauf um 1718 Churfürstlich Mainzischer und Fürstlich Bambergischer Hofmusikus, und erhielt endlich den Ruf als Concertmeister nach Rudolstadt, wo er um 1745 als Capellmeister starb. Er hatte 6 Söhne, die er alle zu recht brauchbaren Musikern bildete; 2 davon, Christian Ernst und Friedrich Hartmann, zeichneten sich besonders aus (s. d. beiden folg. Art.). Von seinen Compositionen macht Gerber 12 Violinsonaten und 6 Parthien für 2 Viol. Altv. und Baß, zu Bamberg und Rudolstadt gedruckt, als besonders geschätzt, namhaft.

Graf, Christian Ernst (in einigen Catalogen auch Christ. Friedr. und Graaf genannt; doch schrieb sich der Vater Graf), älterer Sohn des vorhergehenden, ward geboren im Schwarzburgischen (der Ort findet sich nirgends bestimmt angegeben, wahrscheinlich aber ist es Rudolstadt), und begann und vollendete das Studium der Musik bei seinem Vater, dem er dann auch als Fürstl. Rudolstädtischer Capellmeister im Amte folgte. 1762 jedoch folgte er einem Rufe als Capellmeister nach dem Haag, wo er 1802 noch ein Oratorium von seiner Composition in der lutherischen Kirche aufführte. Indeß scheint er auch schon in einem der nächsten Jahre darauf dort gestorben zu seyn, da seit jener Zeit keine Nachrichten mehr von ihm nach Deutschland gelangten. Er war ein fertiger Violinspieler und fleißiger Componist. Von den vielen im Manuscript hinterlassenen Werken abgesehen, sind allein gegen 40 Sammlungen größerer Compositionen von ihm im Druck erschienen, von denen die meisten noch dazu mehrere Nummern enthalten: Sinfonien, Ouvertüren und andere Orchestersachen, Clavier- und Violinsonaten, Duos für verschiedene Instrumente (worunter sogar ein Duo economique pour 1 Violon a 2 mains et 2 archets. Berlin b. Hummel, op. 27), Variationen, auch Lieder und Gesänge (worunter Fables dans le goût de Lafontaine, mit Clavierbegleitung), u. dgl. m. Auch ein theoretisches Werk; „Probe über die Natur der Harmonie in dem Generalbasse, nebst einem Unterricht einer kurzen und regelmäßigen Bezifferung", mit 6 Kupfertafeln, gab er zu Gravenhag in holländischer Sprache heraus. Jetzt ist indeß gar keine Nachfrage mehr nach allen den Sachen, so nützliche Uebungen auch manche darunter für jüngere Musiker abgeben würden. Der Titel des obenerwähnten Oratoriums ist uns nicht bekannt geworden.

Graf, Friedrich Hartmann, jüngster Bruder des vorhergehenden, wurde geboren zu Rudolstadt 1727, lernte von 1743 bis 1746 das Paukenschlagen bei dem dasigen Hofpauker Käsemann, widmete sich daneben aber besonders der Flöte und studirte bei seinem Vater die Tonsetzkunst. Nach Beendigung seiner Lehrzeit als Pauker nahm er in solcher Eigenschaft Dienste bei einem Holländischen Regimente, ward aber bei Berg op Zoom verwundet und gefangen genommen. Wieder befreit ging er als Flötist 1759 nach Hamburg, wo er sich ungefähr bis 1764 aufhielt und als Componist sowohl wie als Virtuos in seinen Concerten vielen Beifall fand, auch Aussicht hatte, nach Telemann's Tode dessen Stelle zu erhalten. Doch schlug das fehl, und er machte nun eine große Reise durch England, Holland, die Schweiz, Italien und einen großen Theil Deutschlands, die zu seiner eigenen Bildung noch, wie zur Erhöhung und Verbreitung seines schon begründeten großen Rufs sehr viel beitrug. 1769 ward er, wahrscheinlich auf

Veranlassung seines Bruders (s. d. vorherg. Art.), nach dem Haag berufen; hier blieb er aber nur bis 1772, wo er einem Rufe nach Augsburg als Musikdirector an Seyferts Stelle folgte. Seine Compositionen, und namentlich seine Flöten-Concerte und anderen Sachen für dies Instrument, waren damals schon zu einer besonderen Beliebtheit gelangt, und das Oratorium „der verlorne Sohn", welches er in Augsburg componirte, wie auch das früher vollendete, „die Sündfluth", genossen sogar eine seltene Celebrität. Das bewog denn 1779 die Direction des deutschen Operntheaters zu Wien, ihn zur Composition einer neuen Oper für ihre Bühne dorthin zu berufen. Kaum hatte er sich dieses Auftrags entledigt, so erhielt er von London aus die Einladung zur Direction des großen Concerts daselbst in den Jahren 1783 und 1784, und zur Besorgung der Compositionen für dasselbe. Seinen Mühen folgte ein reicher Lohn und der lauteste Beifall. Nichts desto weniger kehrte er nach der Zeit wieder in sein Vaterland zurück und übernahm auf's Neue, unter dem Titel eines Capellmeisters, sein früheres Amt in Augsburg. Flöte blies er nun nicht mehr; componirte aber dagegen desto fleißiger, so viel es seine Berufsgeschäfte nur immer zuließen: der 29. Psalm, „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem" (von Ramler), die heroische Cantate „Andromeda", eine andere „Invocation of Neptune and his attendant Nereids of Britannia" (in London mit unerhörtem Beifalle aufgeführt), mehrere seiner Quartette und Quintette, sind Tondichtungen, die seinen Namen neben den unserer gefeiertsten deutschen Componisten verewigen. In Anerkennung seiner eminenten Leistungen ernannte ihn, als er längst schon von London abgereist war, die Universität Oxford noch, mit Uebergehung aller sonst üblichen Vorprüfungen und dergleichen Formalitäten, zum Doctor der Musik. Das Diplom erhielt er erst im October 1789 zu Augsburg. Das war die höchste, indeß auch die letzte Auszeichnung, die ihm zu Theil wurde. Er starb zu Augsburg am 19ten August 1795. Gerber beschließt in seinem alten Tonkünstler-Lexicon G's Biographie mit der Erklärung, daß er als Schwarzburger stolz sey auf diesen Landsmann. U.

Gräf, Maria Magdalena, hieß eins jener, derzeit nicht mehr so sehr seltenen musikalischen Genie's, die eben so schnell von dem Schauplatze wieder zu verschwinden pflegen, als sie sich einen Namen, Bewunderung und Ehre darauf zu erwerben wissen. M. Magdalena G. ward 1754 in Mainz geboren, und schon 1764, also in ihrem 10ten Jahre, spielte sie in Frankfurt in 2 Concerten mehrere, für die damalige Zeit schwierige Clavier-Compositionen mit außerordentlicher Fertigkeit und Präcision, eben so dann mehrere Concerte auf der Harfe, dann auf der Harfe und dem Flügel zugleich, begleitete ferner prima vista ein Violinsolo mit dem Generalbaß, ergötzte stundenlang das Publikum mit freier Fantasie, setzte den Baß zu einer Violinstimme ohne sich eines Instruments dabei zu bedienen, variirte aus dem Stegreife über ein vorgelegtes Thema und setzte die improvisirten Variationen auch augenblicklich in Noten, und bedeckte endlich die Tasten des Flügels mit einem Tuche und kehrte die Harfe um, und spielte alsdann richtig und ziemlich fertig auf beiden zugleich. Alle diese Wunderdinge erzählt wenigstens von ihr der „neue historische Schauplatz" (Erfurt 1764, pag. 753) und nach ihm Gerber; aber es ist auch das Einzige, was man von der gewiß des Bewunderns werthen Künstlerin jetzt noch weiß. Auch sollte man fast geneigt seyn, die ganze Geschichte, wenn nicht für ein völliges Mährchen, so doch der Wahrheit wenigstens nicht ganz treu zu halten.

Graff, Mad. Charlotte, Tochter des nicht unberühmten Schauspielers Joseph Michael Böheim, am ehemaligen Nationaltheater zu Berlin, der 1795 und 1798 mehrere Sammlungen Freimaurerlieder herausgab, wurde geboren zu Berlin 1782, und von ihrem Vater zur Sängerin und Clavierspielerin gebildet. 1800 trat sie zum erstenmale auf dem Nationaltheater zu Berlin auf. Ihre Stimme war voll, biegsam und von weitem Umfange, und unterstützt von einem, wenn auch nicht ächt künstlerisch wahren, doch dramatisch anziehenden, effectvollen mimischen Spiele, erwarb sie sich bald, auch ohne in die Mysterien der höheren Gesangskunst eingeweiht zu seyn, einen ehrenvollen Namen. 1804 unternahm sie eine Reise durch Deutschland, und kam 1805 nach Stuttgart, wo sie so viel Beifall fand, daß ihr augenblicklich ein mehrjähriges Engagement angeboten wurde. Durch ihre Verheirathung mit dem dasigen Violoncellisten (nicht Violinisten, wie Gerber sagt) Graff verlängerte sich dann dasselbe bis 1811, wo sie mit ihrem Gatten nach Frankfurt a. M. zog, und hier mit gleichem glücklichen Erfolge mehrere Jahre auf dem Stadttheater sang. Gegen 1818 verließ sie das Theater ganz, blieb aber mit ihrem Gatten in Frankfurt, und starb hier endlich auch 1831, in dem so selten gepaarten guten Rufe einer eben so vortrefflichen Hausfrau, Mutter und Gattin, als gebildeten Sängerin und Künstlerin überhaupt. A.

Graff, Conrad, K. K. Hof-Clavier-Instrumentenmacher in Wien, geboren zu Riedlingen in Schwaben den 17ten November 1783; erlernte die Schreiner-Profession, ging nach erfolgter Freisprechung in die Fremde, kam 1799 nach Wien, trat in das neu errichtete Jäger-Freicorps, wurde wegen eines bösen Fußes nach vier Jahren wieder verabschiedet, und nahm Arbeit bei dem Claviermacher Jakob Schelkle. Bald vertraut geworden mit dem mechanischen Theile des Geschäftes, wagte er es schon im Jahre 1804 für eigene Rechnung zu arbeiten; begünstigt vom Glück, durch rastlosen Fleiß, und nie ermüdende Thätigkeit schwang er sich bald aus dem Dunkel empor; seiner Industrie, fortgesetzten Versuchen, und immerwährenden Verbesserungen gelang es endlich, diesen Kunstzweig zu einer seltenen Vollkommenheit zu erheben; semper altius blieb auch sein Wahlspruch, und so sieht er nach drei Decennien sich denn reich belohnt am Ziele seines verdienstlichen Strebens. Besitzer eines eigenen, höchst geräumigen Wohn- und Fabriks-Gebäudes, eines trefflich organisirten Etablissements, eines splendiden Sortiments, gehören seine Arbeiten nicht nur zu den gesuchtesten auf dem Continente, sondern sie überschiffen auch die Meere, und erklingen sogar in der anderen Hemisphäre; denn alle Instrumente seines Atteliers genießen den erprobten Ruhm einer besonderen Haltbarkeit und Stimmfestigkeit, nebst sonorem und kräftigem Tone; eben sowohl begründet in dem überreichen, wohl ausgetrockneten Holzvorrathe, als in der bis in das kleinste Detail sorgfältigen Ausarbeitung, und in dem möglichst vereinfachten, äußerst soliden Baue. Bei einer solchen ausgebreiteten Celebrität kann es daher auch nicht fehlen, daß der vielbeschäftigte Werkmeister oft in Verlegenheit geräth, allen Bestellungen immer möglichst prompt zu entsprechen. In alle Appartements der Kaiserl. Hofburg, und in jene der allerhöchsten Regentenfamilie, hat er Exemplare seiner Fabrikatur geliefert, wofür ihm auch als Anerkennung obiger Ehrentitel verliehen wurde, und S. Hoheit der Herzog Maximilian von Bayern übersendete ihm, als dem kunstreichen Schöpfer eines bewundernswerthen Pracht-Instrumentes, die große, mit dessen Bildniß gezierte, Verdienst-Medaille. 81.

Zur richtigen und vollständigen Würdigung der Graff'schen Instrumente vergleiche man noch Fortepiano und die dort angezogenen Artikel.

d. Red.

Grahn, Mad. Louise, geb. Frank, stand früher in dem Rufe einer der bedeutendsten Sängerinnen deutscher Bühne, ist aber wegen ihrer Verheirathung seit längerer Zeit schon von dem Theater zurückgetreten, und dieses mag auch der Grund seyn, warum wir bis jetzt nicht zu einer vollständigen Kenntniß ihrer Lebensgeschichte gelangen konnten. Sie war zu der Zeit in Darmstadt engagirt, als das Theater daselbst noch in höchster Blüthe stand und zu den besten Deutschlands gehörte. Indeß reiste sie auch viel in Deutschland, und durch ihre Anmuth und Lieblichkeit, sowohl im Gesange als im Spiel, erregte sie überall das größte Aufsehen, namentlich als Emmeline in der „Schweizerfamilie", in welcher Parthie sie auch mehrmals gemalt und gestochen worden ist. Mehr Nachrichten über sie hoffen wir in dem Nachtrage mittheilen zu können.

Graichen, Johann Jacob, war Fürstl. Brandenburg-Culmbachischer privilegirter Orgelbauer, dem Anscheine nach aber ein im Ganzen nicht gar großer Meister seiner Kunst. Er lernte um 1725 bei G. H. Trost, und bauete unter anderen die Werke in den Kirchen zu Culmbach, Neustadt, Berg, Trebgast, Bischofsgrün, Wirsberg, und mit Joh. Nic. Ritter gemeinschaftlich eins von 16 Stimmen in Lichtenberg, das am 3ten Juni 1759 eingeweiht ward.

Grammatik (musikalische), der Inbegriff der Regeln, nach welchen die Töne und Accorde zur Bildung eines ganzen Tonstücks an einander gereihet werden. S. das Weitere unter Theorie der Tonsetzkunst, und auch diesem letzten Art. Tonsetzkunst insbesondere. Vergl. ferner noch den Art. Lehrbuch (musikalisches).

Grams, Anton, gebürtig aus Böhmen, einer der vorzüglichsten Contrabaßspieler; in den letzten 90ger Jahren führte er mit abwechselndem Glücke die Direction des kleinen Hyberner-Theaters in Prag, wo die sonntäglichen Nachmittags-Vorstellungen von Lust-, Schau- und Singspielen in slavischer Sprache zu einer einträglichen Rente sich gestalteten. Durch Abbé Vogler empfohlen, wurde er nach Wien verschrieben, wo er anfänglich bei der neu erbauten Schikaneder'schen Bühne, und später im Hofopern-Orchester angestellt war. Die Reinheit und Deutlichkeit des Vortrags, besonders der volle, stets sonore Ton, welchen er seinem Instrumente abzugewinnen verstand, wird allgemein gerühmt. — Er starb, im Alter ziemlich hoch vorgerückt, gegen Ende des zweiten Decenniums des laufenden Jahrhunderts. 81.

Grancini, Michel Angelo. Die Lebenszeit dieses Mailändischen Künstlers ist nicht bekannt. Nach Picinelli, der in seinem Aten. dei Literat. Milan., und Gerber, der in Folge dessen in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon über ihn berichtet, war er ein großes und früh gereiftes Genie. Schon in seinem 17ten Jahre ward er als Organist an der Kirche del Paradiso zu Mailand angestellt, und componirte viele gefällige Claviersachen, auch Kirchen- und andere Musiken. Später ward er Organist und endlich auch Capellmeister an dem Dome zu Mailand. Nach dem Decret des heil. Carl hätte er als verheiratheter Mann diese Stellen eigentlich nicht bekleiden dürfen; seine außerordentlichen Talente und Kenntnisse aber verschafften ihm die Dispensation dazu. Und in diesem doppelten Amte

erwarb er sich solch' allgemeine Achtung, daß er von den Tonkünstlern Mailands gewöhnlich zum infallibeln Schiedsrichter ihrer Kunststreitigkeiten gewählt wurde. Picinelli's Aten. erschien 1670; es läßt sich daraus schließen, daß G. ungefähr um die Mitte oder doch in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts blühte. Seine im Druck erschienenen Compositionen betragen im Ganzen gegen 23 Messen, Psalmen, Motetten, Madrigalen, Canzonetten 2c. N.

Grand, le, s. Legrand, wie der Name gewöhnlich im Deutschen geschrieben wird.

Grandi, Alessandro, zu Anfange des 17. Jahrhunderts Capellmeister an der Cathedralkirche zu Rimini, und nachgehends, gegen Mitte desselben, Capellmeister an S. Maria maggiore zu Bergamo, war ein Sicilianer von Geburt, und zu seiner Zeit in dem Rufe eines großen Componisten. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon nach dem Parstorfferschen Cataloge mehrere mehrstimmige Motetten, Madrigalen, Messen, Psalmen und Cantaten von ihm an, die in der Zeit von 1619 bis 1640 meist zu Venedig gedruckt wurden. Eine ungleich größere Zahl noch anderer Werke seiner Composition aber sollen verloren gegangen seyn.

Grandis, da Monte Albotto, Vincenzo de. Gerber erzählt in seinem alten Tonkünstler-Lexicon von ihm, daß er Contraltist gewesen und unter Paul V. als Sänger in die Päpstliche Capelle aufgenommen worden sey, auch mehrere Compositionen in den Druck gegeben habe, unter denen man besonders die Psalmen geschätzt habe. Und Baini setzt in seinem Werke über Palestrina (s. Kandlers Uebersetzung desselben pag. 53 die Note) noch hinzu, daß er sich namentlich unter Felice Anerio, dem Nachfolger Palestrina's, als Tonsetzer rühmlichst ausgezeichnet habe. Dies bestimmt denn auch noch näher die ungefähre Zeit, in welcher G. lebte und blühte: zu Anfange des 17ten Jahrhunderts.

Grange, Mr. de la, Professor der Physik und Mitglied des Nationalinstituts, der Königl. Academie der Künste und Wissenschaften zu Paris, schrieb: „Recherches sur la nature et la propagation du son" (im ersten Bande der Miscell. philos. mathem. der Acad. zu Turin), „Nouvelles recherches sur la propagation du son" (im 2ten Bde. jener Miscell.), ferner „Solution de différens problèmes du calcul integral" (im 3ten Bde. jener Miscell.), und endlich, neben noch mehreren anderen, auch Abhandlungen in den Memoires der Berliner Academie, welche für den Akustiker von höchstem Interesse sind. br.

Granier, Louis, Inspector des Operntheaters bei der Direction der Academie der Musik zu Paris, geboren zu Toulouse um 1740, erhielt schon, als er fast noch ein Jüngling war, das Directorium über das Operntheater zu Bordeaux. Später kam er, wegen seiner eminenten Virtuosität auf der Violine, in die Dienste des Herzogs von Lothringen nach Brüssel als erster Violinist und Vorspieler im Theater-Orchester. Er setzte daselbst die Chöre zu „Athalie" in Musik, die ihm 1768 den Ruf eines Königlichen Cammermusikus nach Paris verschafften. Neben seinem Berufe als solcher ertheilte er nun auch fleißig Unterricht auf der Violine in Paris, und manch' tüchtiger Virtuose, so unter anderen auch der berühmte Trial, ist aus seiner Schule hervorgegangen. Ferner setzte er in den letzten 70er Jahren die Opern „Tancrede", „Bellerophon", „Theonis" und andere kleinere, die vielen Beifall erhielten; auch, diese jedoch hauptsächlich in den späteren Jahren, viele Arien und pantomimische Divertissements, Orchester-

stücke 2c., die ihn zu dem musikalischen Tagshelden zu Paris machten, und zur Folge hatten, daß er 1780 endlich oben genanntes Opern-Inspectorat erhielt, das er auch bis an seinen Tod, der in eins der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts fällt, rühmlichst versah. Derzeit sind seine Compositionen, die ihres durchaus modernen Styls wegen, rein der Zeit angehören, freilich längst schon vergessen. — Granier hieß auch der größte Virtuose auf der Viole da Gamba im 16. Jahrhunderte. Derselbe stand im Dienste der Königin Margarethe von Frankreich, und starb zu Paris 1600.

Gränser, s. Grenser.

Gräser, 1) Johann Christoph Gottfried, geboren 1766 zu Arnstadt im Fürstenthume Schwarzburg-Sonderhausen, und gestorben als Candidat des Predigtamts 1790 auf dem Schlosse Erbach, componirte mehrere gefällige Claviersachen, darunter Sonaten, Lieder mit Clavier-Begleitung 2c., von denen mehrere in Dresden gedruckt worden sind. — 2) Johann Friedrich G., war 1757 Unter-Organist bei St. Elisabeth, 1791 Ober-Organist bei Maria-Magdalena in Breslau, und starb 1796. Sein Orgelspiel ward einst sehr gerühmt.

Grassi, 1) Luigi, ein berühmter Tenorist, von Geburt ein Römer, kam 1766 nach Deutschland, und ward 1768 bei der Königl. Oper zu Berlin engagirt. Er verweilte hier bis 1788, in welchem Jahre ihn der König von Preußen, seiner geschwächten Gesundheit wegen, mit einer lebenslänglichen jährlichen Pension von 500 Rthlr. verabschiedete. Er ging darauf in sein Vaterland zurück, und wählte Pisa zu seinem ferneren Aufenthaltsorte, wo er sich, mehr der Unterhaltung wegen als aus innerem künstlerischen Antriebe, mit der Composition von allerhand kleinen Claviersachen, namentlich Variationen über beliebte Opernthema's, die meist bei Ricordi in Mailand erschienen, beschäftigte, und in dem ersten Decennium des jetzigen Jahrhunderts starb. — 2) Francesco G., war um 1700 Capellmeister an der Kirche St. Giacomo degli Spagnuoli zu Rom, und als Kirchen-Componist nicht ohne Ruf. 1701 ward in der Kirche della Pieta ein Oratorium, „Il trionfo de' Giusti" betitelt, von ihm aufgeführt, das vielen Beifall erhielt. — 3) Cecilie G., s. Bach (Johann Christian).

Grassini, Giuseppa. Einen so glänzenden Namen diese Sängerin vor ungefähr 2 Decennien noch hatte, und so weit und allgemein auch ihr Ruf verbreitet war, so hat man von ihren äußeren Lebensverhältnissen doch nur sehr dürftige Nachrichten erhalten können. Geben wir hier, was sich als zuverlässig davon erwiesen hat, und auch in verschiedenen Zeitungen schon, theils mit, theils ohne unverbürgte raisonirende Zusätze und Muthmaßungen, mitgetheilt wurde. G. Grassini war die Tochter eines Landmannes im Mailändischen, schön von Körper, und von der Natur mit einer sehr wohltönenden Stimme begabt. Der General Belgiojoso, der sie in Mailand einst sah und ihre seltene Schönheit bewunderte, nahm sie zu sich und ließ sie auf's Sorgfältigste erziehen. Ihr musikalisches Talent ward dabei bald vorherrschend, und ihre Stimme namentlich bildete sich schnell und höchst vortheilhaft aus. Ihren ersten theatralischen Versuch machte sie im Winter 1797 in Venedig als Horazia in Cimarosa's Oper „die Horazier und Curiazier", und mit dem glücklichsten Erfolge: auf wen ihr wunderherrlicher Gesang nicht wirkte, der ward durch ihre hohe Schönheit entzückt. Gleich im Sommer darauf erhielt sie daher auch eine Einladung nach Neapel zu den Vermählungsfeierlichkeiten des Kronprinzen. Sie fand daselbst die ehrenvollste Aufnahme. 1798 ging sie nach Mailand zurück,

und nach der Schlacht bei Marengo folgte sie Napoleon nach Paris. Hier ließ sie sich zum erstenmale während des Nationalfestes am 22. Juli 1800 bei der großen Musikaufführung im Mars-Tempel öffentlich hören, und ebenfalls Alles durch Kunst und körperliche Schönheit mit sich fortreißend. Sie soll nicht mit Worten zu beschreiben gewesen seyn die Sensation, welche ihr Erscheinen in Paris machte, und die leichte Beweglichkeit des Franzosen läßt das wohl glauben. Ein weniger für äußere Reize empfänglicher Musiker schrieb damals unter Anderem von dorther über sie: „eine jugendliche Stimme, sanft und dabei glänzend, welche besonders in den tieferen Tönen einen ganz eigenen Zauber hat; voll und weit umfassend, die ohne Zwang und Ungleichheit eine außerordentliche Summe von Tönen beherrscht; eine dieser herrlichen Naturgabe würdige Kunstbildung, ein Alles beseelender Ausdruck, — dies macht, daß man sich glücklich schätzt, sie gehört zu haben, so wie es eine Freude ist, sie zu sehen." Dennoch nahm sie in Paris kein bleibendes Engagement an, sondern ging 1801 nach Berlin und von hier 1802 nach London, wo sie noch im Winter 1804, an der berühmten Banti Stelle, mit einem jährlichen Gehalte von 3000 Pfd. Sterl. sang. Einer hartnäckigen Heiserkeit wegen, von der sie auf der Reise nach London befallen wurde, wollte sie Anfangs dort nicht so sehr gefallen als man geglaubt hatte, und die geschätzte Billington meinte schon, große Triumphe über sie zu feiern; da aber erschien sie auf einmal, mit hellster Stimme, in Winters Oper „il ratto di Proserpina", und wie mit einem Zauberschlage hatte sie Alles für sich gewonnen, daß ihre große Nebenbuhlerin genug zu thun hatte, sich neben ihr nur noch einigermaßen zu halten. Von London kehrte sie nachgehends in ihr Vaterland zurück, wo sie indeß an keinem Orte sich lange aufhielt, sondern bis 1812 meist auf Reisen lebte, stets die höchste Zierde der Opernbühnen, namentlich als Semiramis und Penelope. Von 1812 an aber fehlen alle bestimmten Nachrichten über sie. Daß sie sich nach der Zeit sehr reich und vornehm verheirathet habe, erzählen wir den Vermuthungen Anderer nach.

Gratiani, richtiger Graziani (s. d.).

Grätz, Joseph. Es ist selten, daß ein Künstler, der nie durch ein bleibendes Kunstprodukt oder durch eine andere gediegene Leistung sein Talent beurkundet hat, irgendwo einen so großen Ruf sich erwirbt und so großes Aufsehen macht, als dies bei G. in München der Fall war. Er wurde am 2ten December 1760 in Voheburg in Bayern geboren, und, wie es damals jungen Musikern, die Talent zeigten, gewöhnlich zu geschehen pflegte, in Stiftern und Klöstern zum Sänger und Orgelspieler erzogen, hauptsächlich in der Abtei Rohr bei Abensberg. Er componirte früh; studirte fleißig auf der hohen Schule zu Ingolstadt, wo er zuerst als Organist an der Jesuitenkirche, u. dann, nachdem er auch eine Zeit lang in Neuburg, wo er Rhetorik, Logik und Physik hörte, die Organistenstelle im Seminar versehen hatte, an der Moritzkirche angestellt war, die Rechtswissenschaft; practicirte auch ein Jahr beim Landgerichte zu Voheburg; ging hierauf aber, um sich ausschließlich für die Kunst zu bilden, nach Salzburg zu Michael Haydn, und ward endlich noch von einem reichen Gönner zu Bertoni in Venedig geschickt, um sich durch dessen gründlichen Unterricht vollkommen auszubilden. Von Venedig aus besuchte er die Opernhäuser in Padua, Verona, Vicenza und anderer Städte Italiens, und kam 1788 dann nach München, das er nie wieder verließ, bis er endlich, auf einem Spaziergange vom Schlage getroffen, am 17ten Juli 1826, nachdem er 66 Jahre nie unglücklich gelebt hatte, daselbst starb. Seit den 38 Jahren nämlich,

während welcher er in München wirkte, wurde keinem der dort lebenden Kunstverständigen eine so umfassende Kenntniß des musikalischen Satzes zugetraut, von keinem glaubte man, daß er so in die Tiefen der Kunst eingedrungen wäre, als er. Schüler jedes Alters und Standes, und jeder Art, drängten sich zu seinem Unterrichte. Selbst Carl Cannabich, schon fast ausgebildet, der Clavierspieler Lauska, Hoffmann, der Abbé Laburner, Ett, Moralt, Lindpaintner, Neuner, und so noch viele Andere, schon zu Künstlern gereist, schlossen sich an ihn an, nahmen bei ihm Unterricht, halfen seinen Ruhm erhöhen und ihm ein zufriedenes Fortkommen verschaffen. Es gehörte zum guten Tone, ihn zum Lehrer zu haben. Gleichwohl gelangte er nie zu einer äußeren Ehrenstellung, und blos mit dem Prädicate eines Hofclaviermeisters, welches ihm aber gar keine Obliegenheiten auferlegte, so daß er niemals weder bei Hofe noch in irgend einem Concerte öffentlich ein Clavier anrührte, schied er aus der Welt. Alles aber hatte auch seinen guten Grund. Grätz schrieb die Musik zu dem unbedeutenden Werkchen „das Gespenst mit der Trommel" zu einer Zeit, als d'Alayracs liebliche Lieder Aller Ohr entzückten, und fiel damit ganz durch; er schrieb ferner mehrere Messen und andere Kirchenstücke, und zwar im modernen Style, mit Trompeten und Pauken, aber saft- und marklos, dürre, und höchstens nur in Bach'scher Folgerichtigkeit. Nur in der Augustinerkirche in München wurde Einiges davon aufgeführt, nicht bei Hofe oder irgend sonst wo. So beschränkte er sich denn von selbst auf die Lehre der Composition und München hatte damals weder ein Conservatorium, noch, außer Winter, einen Künstler, der solches Unterrichts sich hätte unterfangen können. Auch rühmte man an G's Lehre eine klare Auseinandersetzung der Accorde rc., einen leicht faßlichen Vortrag des Contrapunkts und der Fuge. Die Aesthetik gehörte nicht in seinen Plan; hier gab er nur leichte Winke, deren eigentliche bestimmte Richtung man auch allgemein glaubte dem damaligen Capellmeister Winter überlassen zu müssen, der indeß in dem, was die bloße Grammatik der Tonsetzkunst anging, unserm G. offenbar nachstand, und somit das Gebäude nur auszuschmücken pflegte mit allerhand Zierrath, was dieser in seinen zahlreichen Adepten aufgerichtet und wohnbar gemacht hatte. So stets viel beschäftigt, gänzlich unabhängig, im Kreise seiner Schüler, die zugleich seine Freunde waren und auch blieben, brachte G. seine Tage hin. Mit den eigentlichen Koryphäen der Kunst, den Tonangebern, kam er nie zusammen, entging deshalb aber auch den Unannehmlichkeiten eines von Ränken geplagten Lebens. Seine Urtheile gehörten immer seinen Freunden, seinen Schülern an; hier aber war er es auch, der immer auf ein gründliches Forschen in der Harmonie hinwies, und dadurch überhaupt noch ein eigentliches Studium in der Kunst in München aufrecht erhielt, vor dem der blinde Empirismus weichen mußte, und wo er sich erblicken ließ, nur verlacht wurde. Noch ist seine Stellung in München durch Niemanden ersetzt; auch die Hoffnung auf ein Individuum fehlt, das dazu sich schicken würde. Und darin, was der Kundige uns willig zugeben wird, liegt dann gewiß auch der Grund, warum der Musikzustand in München seit G's Hinscheiden immer mehr ein trauriger wird, was an jungen Tonsetzern dort heranreift, nie über die bloße Mittelmäßigkeit sich zu erheben vermag. D.

Graun, Carl Heinrich, geb. 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen, der jüngste Sohn des Accise-Einnehmers Aug. Graun. Der älteste Sohn desselben, Aug. Friedrich, wurde Magister und Dom-Cantor zu Merseburg, wo er 1771 starb. Der zweite, Joh. Gottlieb, kam mit unserem

Carl Heinrich 1713 zugleich auf die Kreuzschule in Dresden, wo sie beide einen und denselben Unterricht im Gesange vom Cantor Grundig, und auf der Orgel und dem Claviere von Pezold erhielten. Auch der Componist und Violinspieler Pisendel nützte Beiden Viel, besonders dem zweiten, der sich der Violine vorzugsweise zuwendete, weshalb er auch Italien besuchte und Tartini's Spielart sich aneignete. 1726 wurde Joh. Gottlieb an den Hof zu Merseburg berufen, wo er 6 Clavier-Trio's mit einer Violine herausgab, das einzige Werk, was von ihm gedruckt wurde, obgleich viele Concerte, Quartette, Solo's und Sinfonien von ihm in Abschriften bekannt wurden. 1727 trat er in die Dienste des Fürsten von Waldeck, von wo er bald nach Ruppin unter die Musiker des nachmaligen Königs Friedrich des Großen versetzt und zum Concertmeister ernannt wurde. Er starb in Berlin am 27sten October 1771. Die Manuscripte seiner Compositionen werden auf dem Joachimsthaler Gymnasium aufbewahrt. — Der jüngste und weit berühmtere, also unser Carl Heinrich, that sich durch eine herrliche Stimme hervor, die sich in einen sehr schönen Tenor umwandelte. Unsers nicht genug geschätzten Keiser's Cantaten waren seine Lieblingsgesänge, aus denen er in seiner Jugend die vorzüglichste Nahrung zog. Unter dem Capellmeister Schmidt zu Dresden studirte er Composition und sang in den damaligen Opern, namentlich von Lotti und von Heinichen, 1719. Darauf versuchte er sich, als er 1720 die Schule verlassen hatte, in kirchlichen Compositionen, am meisten von dem Hofdichter König begünstigt, von welchem er auch 1725 an Hasse's Stelle als Tenorist nach Braunschweig empfohlen wurde. Die Arien seiner ersten Rolle hatte er sich selbst nach seinem Geschmacke umgearbeitet. Der Beifall war so allgemein, daß ihm die Composition einer Oper aufgetragen und er zum Vice-Capellmeister ernannt wurde, wobei er fortwährend als Sänger auftrat. 1735 wurde er ungern dem Kronprinzen von Preußen, dem nachmaligen König Friedrich d. Gr., zuvörderst nach Rheinsberg als Sänger abgetreten. Vorzüglich hatte er hier Concert-Cantaten zu componiren und vorzutragen, die er ganz seinem Geschmacke gemäß ohne alle Nebenrücksicht setzte, durch deren Vortrag er sich die Liebe seines Fürsten immer mehr gewann. Man schätzt die Anzahl derselben auf 50, deren meiste aus 2 Recitativen und Arien bestanden. Der Capellmeister Schulz setzt sie im Ausdruck über alles Andere, was Graun schrieb; auch sang sie der Componist selbst am liebsten und äußerst gemüthlich und schön. Die bei Rellstab gedruckte Cantate, seine letzte Arbeit, wird für die schönste gehalten: Cantata: Bei Labbri etc. a Ten. con 4 Strom. Zu den meisten der früheren soll der Kronprinz den Text in französischer Sprache entworfen haben. G's Tenor war nicht stark, aber hoch, angenehm und innig. Friedrich d. Gr. liebte ihn als Sänger nicht minder, als er ihm in seiner Compositionsweise den Vorzug vor Vielen gab. G. war mit allen Regeln der Theorie des Contrapunktes sehr vertraut, vielleicht in noch höherem Grade als Hasse, dem damit diese Kenntniß nicht abgesprochen wird, und der jenen (Graun) an Genialität, nur nicht an Innigkeit übertraf. G's Harmonie war stets rein und deutlich. Dabei wendete er von contrapunktischen Künsten nie mehr auf, als zur Darstellung seiner sanften, mehr rührenden Gefühle nöthig war. Dagegen opferte er der Melodie nie so Viel zum Nachtheile einer gehaltvollen Harmonie auf, als es die Italiener in der Regel zu thun pflegten und noch pflegen. Schon dadurch mußte er sich bald die Liebe der Deutschen gewinnen; noch mehr trug zuverlässig der Umstand dazu bei, daß er gerade von einem Könige sichtlich begünstigt wurde, auf den nicht blos Deutschland sah. Selbst die guten Musiker und

Sänger in Berlin, worunter auch manche Italiener waren, welche Graun's Musik zuerst zu Gehör brachten, trugen nicht Geringes zur glücklichen Aufnahme derselben bei. Und so gehörte er denn bald zu den allerbeliebtesten Componisten der Zeit, nicht allein seines Vaterlandes. Ueberall nannte man seinen Namen unter den ersten, wo von classischen Tonsetzern die Rede war. Als Friedrich der Große 1740 den Thron bestieg, war Graun's erste Arbeit auf Befehl des Königs die Trauermusik beim Leichenbegängniß Friedrich Wilhelm's auf lateinischen Text, weil italienische Sänger zur Ausführung derselben aus Dresden verschrieben worden waren. Sie ist in Partitur in Kupfer gestochen worden. Schon zu Braunschweig hatte er mit großem Beifalle zwei Trauermusiken, Passions-Cantaten, mehrere Kirchenstücke, Serenaten und mindestens 6 Opern geschrieben. Noch im Jahre 1740 wurde er von seinem Könige nach Italien gesendet, um Sänger und Sängerinnen zu gewinnen, da eine vollständige italienische Oper in Berlin hergestellt werden sollte. Hier im Lande des Gesanges, in einer besseren als der jetzigen Zeit, fand sein Gesang in den besten musikalischen Städten außerordentlichen Beifall. Nach einem Jahre seines dortigen Aufenthalts hatte er den Aufträgen seines Herrn vollkommen Genüge geleistet, und erhielt nach seiner Zurückkunft einen Jahrgehalt von 2000 Thalern. Von jetzt an wendete er fast allen seinen Fleiß auf Opern-Compositionen, nicht nach deutschen, sondern italienischen Texten, was auch in mancher Hinsicht sein Gutes hatte. Er und Hasse waren die Vorzüglichsten, welche den Opernstyl in Deutschland heimischer machten. Graun's erste Oper für Berlin, zum Carneval von 1741 bis 1742 gesetzt, war „Rodelinde", und die letzte 1756 „Merope". Zwischen 1742 bis 1756 gab es nur 3 Jahre, in welchen weniger als 2 neue Opern seiner Composition aufgeführt wurden. Zur Oper „Silla" (1753) soll der König den Text selbst verfaßt haben. Ueberall gerieth ihm das Rührende am besten. Besonders wird von der Arie „Misero pargoletto" in seiner Oper „Demofoonte" (1746) erzählt, daß sie die Zuhörer stets bis zu Thränen bewegt habe. Er selbst trug das Adagio mit ungemeiner Zärtlichkeit vor; selbst in seinen Clavier-Concerten werden die Adagio's als meisterlich hervorgehoben. Außer einer Sammlung auserlesener Oden zum Singen beim Clavier (1761), und einer Sammlung Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni cori in Partitur (Berlin 4 Bde.), sämmtlich aus seinen Opern, kam noch in Partitur heraus: Te Deum laudamus (Leipzig 1757). Er hatte es 1756 nach der Schlacht bei Prag componirt. Das Werk machte damals Aufsehen, auch ist es wichtiger als seine Opern, in denen zum Theil die Zeit ihr Recht geltend machte, zum Theil der Geschmack des Königs. So nachgiebig er im Ganzen gegen seinen ihm sehr wohlwollenden Fürsten in diesem Punkte besonders war, so hatte er doch auch seine Stunden, wo er es wagte, dem König zu widersprechen. Als Friedrich einmal übel gelaunt einer verlangten Probe einer neuen Graun'schen Oper zugehört hatte, ließ er sich die Partitur bringen, strich nicht wenig und forderte, das müsse anders gemacht werden. Graun bedauerte, daß es seinem König nicht gefalle, setzte aber entschieden hinzu, daß er keine Note ändern werde, weil vor der General-Probe nichts Neues einstudirt werden könne; sein wichtigstes Argument wolle er sparen, bis der König gnädiger seyn würde. Friedrich wollte es sogleich hören, weil er auf ihn nie ungnädig sey. Nun, sprach Graun, indem er seine Partitur in die Hand nahm, über dieses Stück bin ich König. Friedrich lächelte und sprach: Er hat recht, Graun! es bleibt beim Alten. — G's Hauptwerk, das die Welt am meisten entzückte, das er ganz frei von allen Rück-

sichten componirte, und was auch seinem sanften Wesen am meisten zusagte, worauf er daher mit aller Liebe den größten Fleiß verwendete, war und bleibt seine Passionsmusik „der Tod Jesu", gedichtet von Rammler. Wo ist das Werk nicht gegeben worden? Noch jetzt wird es von Zeit zu Zeit zu Gehör gebracht, und es giebt Städte, wo es alljährlich an bestimmten Tagen, namentlich am Charfreitage, aufgeführt werden muß, weil es wohlhabende Leute gab, welche Legate aussetzten, damit diese Musik ja nicht in Vergessenheit gerathe und den Seelen der Menschen entzogen würde. Die Partitur dieses Meisterwerks ist drei Male im Druck erschienen: das erste Mal 1760, das zweite Mal 1766 und das dritte Mal 1810, die Clavierauszüge ungerechnet. Ist es nicht in Allem so genial als z. B. Händel's größte Schöpfungen, so ist es dafür desto inniger und auf alle Fälle ein volksthümlicheres Werk, als viel größere, dessen Nachhaltigkeit nur noch in diesem Fache frommer Tonkunst mit Haydn's „Schöpfung" verglichen werden kann. Man sieht daraus, was Wort und Musik, in gute, gefühlvolle Vereinigung gebracht, wirken können, selbst dann, wenn Einzelnheiten mit Recht einer Aenderung oder auch wohl eines höheren Aufschwunges bedürfen sollten. Es gehört unter die Werke, wo die Critik sich selbst am liebsten vergißt, weil sie wohl fühlt, daß eine bestimmte Redlichkeit eines allgemein menschlichen Gefühls, das weder höher noch tiefer will, als es ihm verliehen ist, sich nicht nur die Mehrzahl, sondern auch diejenigen zu theilnehmenden Freunden machen muß, die Höheres kennen und lieben. So wird denn dieses Werk vor allen Compositionen dieses Meisters nicht nur der Geschichte, sondern auch dem Herzen noch lange theuer bleiben. Uebrigens lebte unser freundlicher Meister nicht nur äußerlich hoch geehrt, sondern auch in seiner Häuslichkeit sehr glücklich. Er vermählte sich zweimal sehr vortheilhaft. Seine Tochter erster Ehe wurde von ihm selbst zu einer angenehmen Sängerin gebildet. Ihre baldige Vermählung entzog sie jedoch der Kunst. Seine vier Söhne zweiter Ehe zeigten sämmtlich keine besondere Neigung für die Tonkunst. Graun starb am 8ten August 1759, von den Seinen, allen Kunstfreunden und von seinem Könige betrauert.

G. W. Fink.

Graun, Johann Gottlieb, s. den vorherg. Artikel.

Graun'sche Sylben, s. Solmisation.

Graupner, Christoph, einer der gefälligsten und beliebtesten Componisten seiner Zeit, besonders fürs Clavier, wurde geb. 1683 oder 1684, zu Kirchberg im Sächs. Gebirge, wo er auch in der Schule und privatim bei dem Organisten Küster den ersten Unterricht in der Musik, im Singen und Clavierspielen erhielt. Als Küster nach Reichenbach versetzt wurde, folgte er ihm dahin, und besuchte zwei Jahre lang daselbst die Schule. Dann kam er auf die Thomasschule zu Leipzig, wo er während eines neunjährigen Aufenthalts, neben Heinichen, den Unterricht des Cantors Schelle und dessen Nachfolgers Kuhnau im Clavierspielen und in der Composition genoß. Durch Noten-Abschreiben für Letzteren erhielt er Gelegenheit, sich mit vielen der besten Kirchen- und Opern-Musiken genau bekannt zu machen, und diese Gelegenheit benützte er denn auch sorgfältig. 1704 bezog er als Studirender der Rechtswissenschaft die Universität Leipzig, mußte aber 1706, als die Schweden die Sächsischen Lande betraten, fliehen. Entblößt von allem Gelde und ohne irgend einen Plan für die Zukunft kam er nach Hamburg. Sein fertiges und geschmackvolles Clavierspiel, und seine Gewandtheit im Partiturenlesen verschafften ihm jedoch sogleich daselbst die

Stelle eines Cembalisten im Opern-Orchester, welche der nach Lübeck berufene Schieferdecker so eben verlassen hatte. Damals war gerade Keiser Operndirektor in Hamburg. Unter dessen Leitung schrieb er denn auch in den Jahren von 1707 bis 1709 die Opern: „Dido", „Herkules und Theseus", „Antiochus und Stratonica", „Bellerophon" und „Simson", die sehr gefielen. Liebeshändel indessen verleideten ihm einen ferneren Aufenthalt in Hamburg, und er sah es als eine Fügung Gottes an, als der Landgraf von Hessen-Darmstadt, der damals sich gerade kurze Zeit in Hamburg aufhielt, ihm das Amt eines Vice-Capellmeisters, an des alt und stumpf gewordenen Wolfg. Carl Briegel's Seite, antragen ließ. Zu Anfange des Jahres 1710 kam er in Darmstadt an, und noch in demselben Jahre, nach Briegel's Tode, ward er definitiv als wirklicher Fürstl. Hof-Capellmeister daselbst angestellt. Für die Bühne schrieb er aber Nichts mehr, sondern außer einigen kleinen Kirchensachen, die zumal nur durch besondere Festlichkeiten hervorgerufen wurden, hauptsächlich nur für's Clavier: Parthien, Präludien, Allemanden, Sarabanden, Curranten, Menuetten, Giquen u. dergl. m., was in verschiedenen Sammlungen unter allerhand mehr oder weniger gesuchten Titeln gedruckt herauskam. 1723 war er im Vorschlag, zum Cantor an der Thomasschule zu Leipzig gewählt zu werden; doch blieb er in Darmstadt, u. starb hier auch am 10. Mai 1760.

Grave, Johann Jacob, ein blinder Orgelspieler, zu seiner Zeit sehr berühmt, war 1732, ein 60jähriger Greis damals schon, Organist an der Neuen-Kirche zu Amsterdam, wo er auch geboren ist, und noch im vollen Besitze seiner künstlerischen Kraft.

Grave, s. Gravità.

Gravecymbalum (lat.) hieß vor Zeiten auch wohl der Flügel. Wörtlich übersetzt heißt es eigentlich: ein schweres Clavier.

Graves claves oder graves voces, und auch gravia loca. Mit diesen Ausdrücken pflegten die alten lateinischen Schriftsteller gewöhnlich den Tonumfang oder den Inbegriff der Töne vom großen A bis zum kl. g zu bezeichnen. Wörtlich heißen sie eigentlich: schwere, große Schlüssel, Tasten; schwere, große Stimmen, und schwere, große Oerter, Räume. a.

Gravicalis (Prätorius und Adlung schreiben graphicalis) ward ehedem zur Bezeichnung der Größe der Mensuren der Orgelstimmen gebraucht; nämlich gr. major für das jetzige groß oder grob, und gr. minor für das jetzige eng oder klein. Prätorius nennt eine 16fache Mixtur M. gr. und eine 8fache M. gr. minor.

Gravis, s. Accentus ecclesiastici, welchem Artikel wir hier noch zusetzen, daß Einige auch behaupten, der gravis sey um eine Quinte gefallen. Indeß halten wir den Fall um eine Quarte für natürlicher, und also auch wohl historisch richtiger.

Gravità (ital.) — Schwere, Last, Gravität, Ernsthaftigkeit, Gesetztheit; con gravita — mit Ernst ꝛc.; das Adjectivum grave — ernsthaft, gravitätisch, gesetzt, bedächtig; das Adverbium davon gravemente, welches dasselbe bedeutet, wird in der Musik nicht, oder doch nur höchst selten gebraucht. Das Grave oder con gravità verlangt im Allgemeinen einen würdevollen, ernsten und daher meist feierlichen Vortrag. Derselbe wird erzielt durch eine sehr schwere, scharfe Markirung der Töne, mit der sich natürlich auch ein mehr langsames, in feierlich-ernsten, pathe-

tischen Schritten sich gleichsam fortbewegendes, als schnelles und munteres Tempo verbindet. Für Schlag- und Blasinstrumente ist dabei nichts weiter zu bemerken, um so weniger, als in einem mit Grave überschriebenen Tonsatze selten schnellere oder kürzere als Achtel-, höchstens Sechszehntel-Noten vorkommen, und, bei dem langsamen Tempo zumal, die einzelnen Töne also Zeit u. Gelegenheit genug zu einer scharfen, deutlichen Accentuation übrig lassen. Bei den Streich- oder Bogen-Instrumenten aber bedingt das Grave noch ein eigenthümliches Verfahren in der Bogenführung, oder eigentlich dem Bogenstriche. Niemals nämlich dürfen dabei die Noten — es wäre denn, daß sie in sehr schnellen, kurzzeitigen Figuren vorkämen — zusammengebunden, geschleift, sondern sie müssen immer, aber nicht scharf oder spitzig (wie es selbst bei mehreren Noten auch mit einem Bogenstriche geschehen kann), vielmehr mit einem solchen festen Nachdrucke des Bogens abgestoßen werden, daß sie auch in unterhaltendem Gesange noch wie vereinzelt und jede für sich accentuirt erscheinen, und dies geschieht dadurch, daß jede Note, selbst wenn sie mit mehreren anderen (wie bei punktirten gewöhnlich der Fall) zusammengestrichen ist, ihren eigenen und zwar lang und weit geführten Bogenstrich erhält, außer es ist durch das gewöhnliche Bindungszeichen (◡ ⌒) von dem Componisten gerade das Gegentheil vorgeschrieben. Dies kommt jedoch nur selten, und meistens nur bei kleinen Figuren oder Vor- und Nachschlägen vor, die zur Verzierung eines länger auszuhaltenden Hapttones dienen; denn der Componist hat wieder die Obliegenheit, aus einem Tonsatze, den er grave vorgetragen haben will, auch, dem Character dieses Vortrags gemäß, alle bloße Hülfs- oder Zier-Noten, die an sich keine characteristische Bedeutung haben, so viel als möglich entfernt zu halten: der auszudrückende Gegenstand darf hier nur in seinen ersten Grundzügen, das Gemälde nur in seinen charaktervollsten Umrissen und sprechendsten Grundfarben gezeichnet werden; aller bloße Schmuck muß wegfallen. Daher kommt denn auch das Grave, oder kommen grave vorzutragende Tonsätze, deren Ausdruck immer das Gefühl des Erhabenen oder Feierlichen, Großen, Mächtigen, Andächtigen zum Grunde liegt, hauptsächlich und am häufigsten in solchen größeren Tondichtungen vor, die dem Kirchenstyle angehören, und hier hat sie gewiß auch Händel am besten, treuesten und wahrsten zu behandeln gewußt. Wir sagen ausdrücklich hauptsächlich, denn die übrigen, der Cammer- und Theaterstyl, schließen das Grave keineswegs ganz aus, wie dies unter Anderem die Opern-Ouverturen von Graun und Hasse hinlänglich beweisen; doch verschwimmt mit ihnen der eigentliche Character des Grave nicht so innig, und gleichsam das Eine das Andere erzeugend, als mit dem Kirchenstyle. — Neuere Componisten haben auch wohl schon — wir wollen nicht untersuchen, aus welchem Grunde — gravoso und gravezza statt grave und gravita gebraucht; aber ganz falsch. Freilich kommen gravoso und gravezza von grave her, und heißen auch schwer, ernst, Schwere; beide Wörter aber verbinden nicht den Begriff des Würdigen und Feierlichen, sondern den der Beschwerde, des Verdrießlichen, Unfreundlichen in sich. Das ist ein Streben nach Neuerungen, das aus der Kunst der Musik entfernt bleiben soll, um so mehr, als es von aller gründlichen Kenntniß der Sache entblößt auftritt.

Gravitätische Mensur nennen die Orgelbauer eine sehr weite Mensur, die einen vollen, gravitätischen Ton giebt. Daher auch gravitätische Stimmen — Stimmen mit solcher weiten Mensur; grav. Principal — weit mensurirtes P. — Einige gebrauchen das Wort

gravitätisch auch für grob; z. B. grav. Cymbel statt Grob=Cymbel, grav. Gedackt statt Grob=Gedackt, wie diese Stimmen gewöhnlicher heißen.

Gravius, Johann Hieronymus, auch Grave genannt, eigentlich aber Graf, und so heißt er auch auf einem, nach seiner eigenen Zeichnung gestochenen, Bildnisse, und auf der Denkmünze, die die Einwohner von Leyden, wo er — wie wir weiter unten erzählen — studirte, dafür an sämmtliche Studirende daselbst 1672 austheilen ließen, daß diese einen unvermutheten Angriff der Franzosen glücklich zurückgeschlagen hatten; indeß nannte und schrieb er sich nachgehends gewöhnlich Gravius, seltener schon Grave, und heißt auch eine Linie seiner Nachkommenschaft, die durch einen seiner Enkel vom Könige von Preußen in den Adelstand erhoben wurde, deshalb von Gräve. Er stammte ebenfalls aus adeligem Geschlechte und wurde zu Sulzbach am 19ten November 1648 geboren; kam, nachdem er mehrere Schulen, sowohl in seiner Vaterstadt als auswärts, besucht hatte, auf das Gymnasium zu Heidelberg, und von hier 1672 mit dem Professor Böckelmann nach Leyden, wo er bis 1676 die Rechte und daneben die Musik studirte, also auch dem oben erwähnten Kampfe mit den Franzosen beiwohnte. 1677 erhielt er den Ruf als Cantor und Schulcollege an das sog. academische Gymnasium zu Bremen, und nach 30jähriger rühmlichster Verwaltung seines Amtes als Cantor und Musikdirector an die reformirte Parochial=Kirche zu Berlin. Als solcher starb er auch am 12ten Mai 1729. Das ihm einstmals vom Könige Friedrich I. angetragene Capellmeisteramt schlug er aus, weil er, um ruhig zu leben, keine größeren Musikaufführungen leiten wollte als die von ihm selbst veranstalteten öffentlichen Musiken in seiner Kirche und die Privat=Concerte, die er in seinem eigenen Hause gab. Daneben gab er mehrere kleine theoretische Schriften in den Druck: „Kurze Beschreibung von der Construction und den Arten der Trommet Marin" (Bremen 1681); „Gespräch zwischen Lehrmeister und Knaben von der Singekunst" (ebend. 1702); „Rudimenta musicae pract." (ebend. 1685); und ein practisches: „Geistliche Sabbathsfreuden oder heil. Lieder mit 2 Discant und Bass. cont." (ebend. 1683).

Grawe, von Einigen auch, aber irrig, Grave geschrieben, David Heinrich, geb. zu Dresden 1758, war ein vorzüglicher, mit allen Gaben der Natur und Kunst reich ausgestatteter Tenorist. 1780 betrat er zum ersten Male das Theater, als Mitglied der Bellomo'schen Gesellschaft in Dresden. 1786 verließ er aber dieselbe u. ging nach Weimar. Die damalige verwittwete Herzogin von Weimar ward so sehr durch seine Leistungen für ihn eingenommen, daß sie ihn auf ihre Kosten nach Neapel schickte, um bei dem berühmten Aprile noch weiter seine Kunst zu studiren. Kurz nach seiner Ankunft daselbst aber (1790) starb er in dem sehr traurigen Zustande einer Art von Verrücktheit des Verstandes. —m—.

Grazia, s. Grazie.

Graziani, Don Bonifazio, Capellmeister an der Jesuitenkirche zu Rom, wurde geboren um 1600 zu Marino unweit Rom, und hier zum Künstler gebildet. Er gehörte zu den besseren Componisten seiner Zeit, sowohl für Kirche als Cammer, und gab auch in den Jahren von ohngefähr 1652 bis 1678 eine Menge Werke seiner Composition in den Druck, von welchen jetzt aber nur noch einige 2= bis 6stimmige Motetten, Psalmen und Vespern genannt werden können, die 1652 zu Antwerpen und 1670 zu Rom erschienen. Sein Todesjahr findet sich nirgends mit Gewißheit angegeben. Von den genannten noch vorhandenen Werken redet Gerber, und mit ihm

alle anderen Kenner, mit der größten Achtung: sie sollen das deutlichste Gepräge des Classischen der alt-römischen Schule an sich tragen.

Graziani (den Vornamen können wir nicht angeben, da dieser G. sich allerorts nur Signor Graziani aufgezeichnet findet), Violoncell-Virtuos, ein Italiener von Geburt, kam nach des Gambisten Hesse Tod an dessen Stelle zu Potsdam als Lehrer des damaligen Kronprinzen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Sein Spiel ward ausgezeichnet gefunden, doch kam es nicht dem des älteren Duport gleich, und kein Wunder daher, daß alsbald nach dessen Ankunft in Berlin er vom Hofe entfernt und, mit Beibehaltung seines vollen Gehalts von jährlich 1200 Thalern indeß, auf bloße Capelldienste beschränkt wurde. Durch solche, wenn auch an sich gerechte, Zurücksetzung aber ward seine ihm angeborene künstlerische Eitelkeit zu sehr gekränkt, als daß der Schmerz darüber nicht hätte einigen Einfluß auf seinen geistigen und körperlichen Zustand äußern sollen. Er fing bald darauf an zu kränkeln, vernachlässigte sein Instrument, und starb schon, ein Mann noch in den besten Jahren, 1787 zu Potsdam. Seine Gattin hatte längere Zeit an den kleinen Operetten-Vorstellungen der Kronprinzessin Theil genommen, und behielt daher die Hälfte des Gehalts ihres verstorbenen Mannes als lebenslängliche jährliche Pension. Eine seiner Töchter, bis gegen 1796 von der Mutter unterrichtet, zeichnete sich durch eine schöne, starke Contralt-Stimme aus; ob sie je aber großes Glück im dramatischen Gesange gemacht hat, müssen wir aus dem Grunde schon bezweifeln, weil nie eine dahin lautende Nachricht bis diesen Augenblick uns zu Gesicht kam. Von seinen Compositionen, die durchaus nur ihrer Zeit angehören und daher auch meist schon der Vergessenheit anheimgefallen sind, mögen ungefähr ein Dutzend, oder darüber, Violoncellsolo's gedruckt worden seyn; alle übrigen blieben Manuscript. 24.

Grazie (von gratia — Anmuth, und daher auch von Einigen Gratie geschrieben). In keiner Kunst ist es schwieriger, die Begriffe der Schönheit und ihrer verschiedenartigen Offenbarungen erschöpfend und befriedigend auszudrücken als in der Tonkunst. Sie ist zu wesenhaft — wenn wir so sagen dürfen —, ihre Darstellungsmittel sind zu ätherischer Natur, und auch ihre mancherlei Stoffe und Erscheinungen zu verschieden, als daß das bloße umschreibende Wort, dieser materielle Ausdruck des denkenden Verstandes, ihre ganze Tiefe ergründen, ihr ganzes mächtiges All umfassen und in dieser gleichsam geistigen Leibwerdung wieder darstellen könnte. Und am fühlbarsten tritt jene Schwierigkeit hervor bei dem Gegenstande, den wir hier zu betrachten haben. „Wer die Grazie definiren will," sagt Bouterwek in seiner Aesthetik (ed. Leipz. 1806 — pag. 96, und ed. Wien 1807 — pag. 81) „kann nicht wohl umhin, selbst gegen dasjenige zu fehlen, was er definiren will"; und ebenso begiebt sich Winkelmann, begeistert von der hellen Beschauung der Grazie, aller näheren Definitionen derselben, sieht sie, mit des Künstlers geweihetem Auge, verkörpert vom hohen Himmel herabschweben und zur eigenen Bildung selbst des Künstlers Werkzeug führen. Enthalten daher auch wir uns hier jeder eigenen oder fremden Worterklärung, die im Grunde doch alle darin übereinkommen, daß die Grazie eine eigenthümliche Schönheit der Bewegung ist, und erfassen denn diese, wie alles eigentlich Schöne in unserer Tonkunst, lieber in hellem geistigen Erschauen. Was sagen denn auch alle die Wörter: Reiz, Anmuth, Liebreiz, Lieblichkeit, Holdseligkeit, Huld, und wie sie alle heißen, gegen das eine griechische Charis, Grazie? — Ein höchstes Schöne glauben wir bei seinen Lauten zu sehen, zu hören oder zu empfinden, und

doch bezeichnet es nicht die höchste Schönheit überhaupt. Der Deutsche weiß hier mit Worten keinen großen Unterschied zu machen; besser schon der Italiener, der in seinem ästhetischen Enthusiasmus nicht unter gleichen Umständen ausruft „che bellezza!“ und „che grazia!“ — Sie, die Grazie, ist die höchste Schönheit, das Ideal, der Bewegung, und ist unter den drei schönen Künsten des Lebens und der Bewegung: Poesie, Mimik und Musik, diese die einzige, in welcher die höchste Schöne eines in- und extensiven Rhythmus zugleich zur Erscheinung kommen kann, wie wir in dem hier zu vergleichenden Artikel Rhythmus näher nachweisen, so ist auch diese, die durchaus rhythmisch schöne Tonkunst, es vornehmlich, in der die Grazie mit all' ihrem Zauber, in ihrer ganzen Wesenheit sich offenbart. In der plastischen Kunst wird bei Bildung der graziösen Schönheit nur die reine Idee der Form in ihrer feinsten Wesenheit aufgefaßt: an schön bewegte Linien blos wird hier das Auge allmächtig gefesselt; in der Tonkunst aber, und der ihr zunächst verwandten Schwester Poesie, ist eine Bewegung denkbar, die frei von allen Zwecken niederer Bedürftigkeit nur reine höchste Schönheit offenbart: das ganze Seyn des Menschen, sein Inneres und Aeußeres, kann hier umfangen werden von einem wunderbaren Reiz. Als die Summe alles Reizes der Bewegung, als deren höchste idealische Schöne erscheint in der Musik die Grazie. Sie schaukelt sich hier, sichtbar gestaltet gleichsam, auf den melodischen Wellen einer Rhode'schen Violin-Composition, und ihre holde Stimme vernimmt das für metrische Musik empfängliche Ohr in dem leichten, sanften Wiegen adonischer Rhythmen. — Dies führt nun auf die Gestalten und Bedingungen, in und unter welchen die G. in der Musik zur Erscheinung kommt. Formell zunächst ist sie ohne einen gewissen, bestimmten und genau abgemessenen, wenn auch freien Rhythmus in der Bewegung, und — um uns bildlich auszudrücken — ohne eine wellenhafte Linie gar nicht denkbar. Die Welle, die, in sich selbst verschmelzend, auch in der Ruhe noch Leben athmet, ist Grundform aller bewegten Schöne, und so ist sie vor allen Dingen denn auch Eigenschaft der graziösen Form und Gestalt. Alle Beschreibungen der G. deuten wenigstens darauf hin. Wenn Richardson (was kein unpassender Vergleich für unsere Darstellung ist) im „Carl Grandison“ die Grazie der Emilie Jervey beschreibt, so bewegt sie sich mit sanftem Schwimmen durch das Zimmer; wenn Milton die Grazie eines Engels malt, so ist sie sanft gleitend ohne zu schreiten; und eben so verhält es sich auch mit der formellen Gestaltung der G. in der Tonkunst. An Woge und Welle, und ihr sanftes Dahinrollen, muß hier jede Bewegung oder Fortschreitung der Töne erinnern, wenn die Musik oder ihr Vortrag wirklich graziös seyn soll. Weite Schritte, Sprünge, grandiose Tonmassen, und sind sie noch so characteristisch wahr und ausdrucksvoll, auch schön, können niemals die Wirkung der G. hervorbringen, die schwebend, wehend, wallend ihre namenlose Schönheit entfaltet. Bewunderer, Anbeter sogar hat wohl die characteristische Schönheit, auch in der Tonkunst, Liebhaber aber hat nur die Grazie. Wie characteristisch wahr, wie ausdrucksvoll, mächtig ergreifend und schön ist z. B. die Einleitung zu Händel's „Messias“, und sein „Halleluja“, der ganze 2te Act von Beethoven's „Fidelio“, und was dem ähnlich! — Grazie aber athmen alle wahrlich nicht. In holdester Anmuth hingegen fesselt diese — um auch für sie ein Beispiel anzuführen — alle Gemüther und weiß jedwed fühlendes Herz mit allmächtigem Zauber für sich zu gewinnen in Max's Arie „Durch die Wälder, durch die Auen rc.“, in Agathe's „Und ob die Wolke sie verhülle rc.“, in Tamino's „Dies Bildniß ist bezaubernd

schön ꝛc.", u. dergl. m. Selbst der einzelne ausgehaltene Ton kann noch voll schöner Grazie seyn, wie das Bild des Schlafes, wenn sein Vortrag nämlich an die Bewegung der Welle und Woge erinnert, wie dies z. B. bei dem sogenannten Glockentone (s. d.) oder dem Portamento (s. d.) der Fall ist, die daher auch von so ungemeinem Liebreize und so großer Wirkung auf die Zuhörer seyn können. Denn wenn das Gerade, Steife und Starre in und außer der körperlichen Welt, und in der Musik z. B. ein von Anfang bis zu Ende gleich stark und einförmig ausgehaltener Ton, das Ansehen der Unbeweglichkeit, der Gefühllosigkeit, und des Todes sogar, geben, so muß das Biegsame, Fließende, Wellenförmige auch ohne äußeren räumlichen Fortschritt den Schein der Bewegung und des Lebens gewinnen. Und daraus ergeben sich nun auch ganz von selbst schon die Mittel, durch welche in der Musik gleichsam die äußere Gestalt der Grazie gebildet wird: durch die Ligatur und möglichst stufenweise Fortschreitung der Intervalle; wie Woge und Welle muß Alles in einander fließen, und daher endlich noch durch rhythmisch schöne Accentuation, die sich am gewöhnlichsten kund giebt im schönen Wechsel des crescendo u. decrescendo, accelerando und ritardando. — Unter den Bedingungen, unter welchen die Grazie auch in der Musik nur zur Erscheinung kommt, nimmt die der höchsten sittlichen Schönheit den ersten Platz ein. Darum verträgt sie, die Grazie, wenn sonst ihren Anforderungen genügt wird, sich auch recht wohl mit Ernst und Würde, und keinem rein fühlenden Kunstkenner wird es einfallen, einem Priesterchor z. B. wie „O Isis und Osiris" von Mozart, die Schönheit der Grazie absprechen zu wollen; Lieder und Gesänge eines Don Juan aber, in Mozart's unsterblichem Werke selbst das schmeichlerisch-herrliche Duett „Reich mir die Hand, mein Leben!" u. süßliche Ständchen „Erklinge, liebe Zitter!" nicht ausgenommen, können niemals eine ächt graziöse Musik seyn, denn die zweite Bedingung derselben, die aus jener ersten entspringt, ist der Character der süßen Bewußtlosigkeit ihres Reizes, die kein Streben zeigt zu gefallen; ein solcher Character aber fehlt bei aller Zärtlichkeit noch den beiden eben namhaft gemachten Compositionen, und mußte ihnen fehlen, denn Don Juan wollte gefallen, absichtlich, um sein lüsternes Verlangen befriedigen zu können, und Mozart durfte also auch noch bei weitem nicht wahrhaft graziös componiren. Ferner kann die G. nie außer dem leichten u. freien Maaße der Natur seyn; ein Ueberschreiten führt hier, wie viele unserer neueren modernen Compositionen gar deutlich beweisen, zu widriger Affectation und Künstelei, zierlicher oder gezierter Verzerrung: Leichtigkeit und Ungezwungenheit in Melodie und Harmonie, Führung der einzelnen Stimmen sowohl als ihrer contrapunktischen Verbindung sind ihre wesentlichsten Erfordernisse „Wer sie erst merklich suchen will", sagt Lucian schon in seinen Epigramm. VII. (ed. Reitz T. III. p. 676), „den flieht sie gewiß." Auch nur die sprechendsten Ausdrucksmittel in einem Tonstücke sind der Grazie fähig: aller Zierrath, wie die Mode besonders ihn in mancherlei verschiedenen, bedeutungslosen, Nichts sagenden Figuren, Nuancirungen und Verkettungen der Töne den Werken der Kunst genugsam anzuhängen pflegt, ermangelt, auch bei der größten Freiheit und Leichtigkeit, in der er sich bewegen mag, dennoch des eigenthümlichen Characters der wahren Grazie. Deshalb bleiben auch so viele Tonstücke der jetzigen italienischen Schule besonders ohne alle tiefere, anhaltende Wirkung, ungeachtet ihrer oft sehr leichten und freien Bewegung: sie sind elegant, aber nicht graziös, was unstreitig etwas viel Höheres ist. Indeß schließt auch den kühnsten Muthwillen und den üppigsten Scherz die holde Grazie nicht aus. Das beweisen selbst viele

Walzer von Strauß und Lanner, deren eigenthümlicher Reiz in durchaus nichts Anderem besteht als in der Grazie der Melodie, der hohen Schönheit ihres Rhythmus. — So besteht denn das wahre Wesen der Grazie in nichts Anderem als in der innigsten Verschmelzung sittlicher und ästhetischer Verhältnisse im schönsten seelenvollen Ausdrucke eines lebendig Bewegten. Dem bewegten Leben allein, das sich in unserer Tonkunst offenbart durch Rhythmus und Klang, gehört die G., das Ideal der Bewegung. Merkwürdig genug tritt sie hier, in einer Beziehung, neben dem Erhabenen auch dem Genie gegenüber, indem sie nicht, wie dieses, von der Natur selbst geschaffen, sondern vom Subjecte, dem Componisten oder Virtuosen, selbst hervorgebracht wird, so tief auch ihr erster Grund in der Seele desselben gelegt seyn mag. Genie macht dem Urheber alles Seyns, die Grazie aber ihrem Besitzer Ehre; und diese absolute Freiheit ihrer schönsten Bildsamkeit verleiht ihr denn zugleich auch den Character eines wahrhaft ästhetischen Kunstausdrucks; es entsteht eine freie Schöpfung, eine graziöse Schönheit, ein Ideal der Bewegung, das da urbildlich vorschwebt, und mehr oder minder zur Erscheinung kommt in allen Künsten der Bewegnng, sey es nun durch Rhythmus (Musik) oder durch den mannigfachen Wechsel der im Raume verzeichneten Linien (Mimik). — Hiernach nun endlich noch die Ausdrücke con grazia (mit Grazie) und grazioso (graziös) zu erklären, die sich nicht selten als Vortragsbezeichnungen (ohne Bezug aufs Tempo) über manchen entsprechenden Tonstücken befinden, halten wir für überflüssig. Es ergiebt sich deren Bedeutung aus dem Obigen ganz von selbst. — Zur weiteren Lecture über den hier besprochenen Gegenstand empfehlen wir vor allen anderen Werken: Schiller, über Anmuth und Würde; Herder, Kalligone; und Eberhard, über die Grazie (in s. Handbuch der Aesthetik Thl. 1 besonders pag. 61—83). Dr. Sch.

Grazioso, s. d. vorhergeh. Art. Grazie.

Greber, Jacob, welchen Vornamen er aber aus besonderer Liebhaberei in den italienischen Giacomo übersetzte, kam 1703 nebst seiner Schülerin, der Signora de l'Epine, nachmaligen Mad. Pepusch, als ein Tonkünstler von Ruf aus Deutschland, seinem Vaterlande, nach London, und trug hier durch mannigfaltige Bemühungen, besonders aber durch seine eigenen Compositionen, nicht wenig zur günstigeren Aufnahme der italienischen Opernmusik bei. 1705 brachte er unter Anderem das in diesem Geschmacke verfaßte Singspiel „the Loves of Ergasto", u. 1706 „the Temple of Love" dort aufs Theater. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen Compositionen befindet sich auf der Fürstl. Bibliothek zu Sondershausen noch eine Cantate für Baß mit Flöte- und Clavier-Begleitung im Manuscript (s. Alueri). 33.

Greco, Gaetano, zu Anfange des vorigen Jahrhunders (um 1717) Capellmeister an dem Conservatorium dei poveri di Giesu Christo zu Neapel, ein guter Contrapunktist, und hauptsächlich merkenswerth als der Lehrer Pergolesi's, der nicht allein unter seinem Directorium in jenes Conservatorium aufgenommen wurde, sondern auch seiner besonderen Vorliebe und Aufmerksamkeit während des Unterrichts sich zu erfreuen hatte. Sonst ist aber auch Nichts weiter über diesen Meister oder von ihm bekannt.

Green, Samuel, ein englischer Orgelbauer, und zwar einer der berühmtesten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts. Besonders durch das schöne Werk in der Kirche des heil. Georg zu Windsor hatte er sich eine weit verbreitete Celebrität erworben. Er starb 1796 zu Isleworth.

Greene, Maurice, der Sohn eines Londoner Geistlichen, wurde geb. gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, und zuerst von King im Singen und von Brind im Clavier- und Orgelspiele unterrichtet. Als Händel nach London kam, wußte G. sich bei ihm einzuschmeicheln, und gab sich sogar dazu her, stundenlang die Bälge bei seinen Uebungen in der Kirche zu treten, nur allein um Gelegenheit zu haben, den großen Meister recht oft und in unbelauschten Augenblicken zu hören. Das war denn auch die beste Schule für sein eigenes Spiel. Noch nicht volle 20 Jahre alt erhielt er schon auf Empfehlung seines Onkels, der Mitglied des Juristen-Collegiums in St. Dunstan in The West in London war, 1716 die Organistenstelle in diesem Kirchspiele, und dazu das Jahr darauf, nach Purcell's Tode, noch dessen Stelle an St. Andreas zu Holborn. Als sein früherer Lehrer Brind starb, ward er zu dessen Nachfolger als Organist an der Paulskirche erwählt, worauf er jene bis dahin bekleideten beiden kleineren Stellen abgab. Vorher schon hatte er sich auch als Componist nicht ohne Talent gezeigt, und 1714 sogar ein Schäferspiel „Love's Revenge" bereits auf die Bühne gebracht; jetzt widmete er sich noch eifriger der Tonsetzkunst, schrieb viele Lessons for the Harpsichord, Concertos f. the H., ein Te Deum, viele Anthems, Catches, Canons, Cantaten, Sonaten, Quartette, Orgelfugen ꝛc.; nahm thätigen Antheil an den meisten öffentlichen Musik-Aufführungen, und ward auch Mitglied der Academy of ancient Music. Dadurch kam er in Buononcini's Nähe, dessen (durch allerhand Schmeicheleien gleichsam abgenöthigte) Freundschaft ihm aber Händel's Verachtung zuzog, da er bei seinem mehrjährigen Umgange mit diesem wohl wissen konnte, welch' heftigen und eifersüchtigen Gegner Händel in Buononcini hatte. Indeß lag ein solch falsches Betragen durchaus in G's Character, und auch seine Freundschaft gegen Buononcini war nur eine erheuchelte: dessen Schwächen blos wollte er genauer kennen lernen, um desto sicherer ihn stürzen zu können, und kaum hatte Buononcini jenes berüchtigte oder berühmte Madrigal „In una siepe ombrosa" veröffentlicht, so war er, Greene, auch der Erste, der es in die Academy of anc. M. brachte, und die große Niederlage seines Freundes vorbereitete (s. Buononcini). Uebrigens zog er sich selbst auch durch dies Verfahren viele Feinde zu: er mußte die Academie verlassen und sich ein eigenes Orchester bilden, mit dem er dann im Saale des sog. Teufelskellers Concerte für seine eigene Rechnung zu geben pflegte. 1730 ward er zu Cambridge zum Doctor der Musik ernannt, und an Tudway's Stelle zum öffentlichen Professor derselben. Das sogenannte Exercise, das er bei dieser Gelegenheit gab, bestand in Pope's Ode auf den Cäcilien-Tag, in einer von dem Dichter selbst verbesserten und vermehrten Ausgabe. In seinem Aeußeren ein feiner Weltmann wußte G. sich in allen großen Häusern, in denen Musik geschätzt wurde, Zutritt zu verschaffen, und so zu bewirken, daß er nach Dr. Croft's Tode zum Organisten und Componisten an der Königl. Capelle ernannt wurde. Gleichwohl war sein Talent als Künstler durchaus kein so großes, und am allerwenigsten besonders productiv. Das mochte er auch selbst wohl fühlen, denn wie anders ließe sich die große Eifersucht auf Händel's Ruhm erklären, aus der nun, nach Buononcini's Entfernung aus England, alle seine ferneren Unternehmungen hervorgingen. Um sich neben Händel hervorzuthun, warf er sich zum Reformator der Kirchenmusik auf, und gab zuerst 40 Anthems von seiner Composition heraus. Da aber, nach Burney's Urtheil, dieselben mehr mit der Eleganz des Opern-, als der Würde und dem Ernste des Kirchenstyls abgefaßt waren, und also durchaus nicht das Ansehen von Musterarbeiten erringen konnten, so beschränkte

er sein Unternehmen nur auf die Correctur bereits vorhandener, durch vielerlei Abschriften und Nachdruck aber verfälschter Kirchenmusikwerke, in der fest gefaßten Meinung, auf diesem Wege zwar langsamer, aber desto sicherer zu seinem Ziele zu gelangen. Ein jährliches Einkommen von 700 Pfund Sterl., das er 1750 von seinem Onkel erbte, unterstützte ihn dabei, indem es ihn alles ferneren Broderwerbs überhob. Allein kaum hatte er einige alte Services und Anthems in Partitur gebracht, so rief ihn am 1sten September 1755 auch der Tod schon von seiner Arbeit ab, die nachher sein Freund und Schüler, der Dr. Boyce, fortsetzte. Burney, der in seiner Geschichte G's Charakter, und Kunstkenntnisse zugleich, nicht ins beste Licht stellt, schildert auch seine äußere Figur als klein, unansehnlich und sogar verunstaltet. Seine Kirchensachen nennt er — und damit stimmt auch Hawkins und aller übrigen Geschichtschreiber Urtheil überein — zu weltlich, und seine weltlichen Werke zu geistlich: beide haben also keinen großen Werth.

Gregor I. oder der Große gehört unter die merkwürdigsten Männer, so daß ein kleines Werk über ihn allein nothwendig wäre, wenn wir hier noch Anderes als Musikalisches zu geben hätten. Selbst in der letzten Hinsicht würde eine ausführliche, genau beweisende Monographie ein eben so wichtiges als anziehendes Geschenk für Freunde der Geschichte der Tonkunst seyn. Er wurde zu Rom gegen 540 geboren, aus angesehener und reicher Familie; sein Vater war der Senator Gordianus, der ihn gut unterrichten ließ in Sprachen, Philosophie und Redekunst. Noch 570 verwaltete er in Rom das Amt eines Richters und trieb mancherlei Weltgeschäfte, trotz seiner Klosterneigung, die er nach dem Tode seines Vaters befriedigte, indem er 6 Klöster in Sicilien bauete u. begüterte u. aus seinem Hause in Rom ein 7tes machte, worin er sehr streng lebte. Dabei sah er viel nach Außen, wollte in eigener Person die Angelsachsen bekehren, wovon er zurückgehalten, aber zu Gesandtschaften nach Constantinopel gebraucht wurde, denen er trefflich vorstand. 590, als die ausgetretene Tiber eine große Pest veranlaßt hatte, an welcher auch der römische Bischof starb, wurde G. wider seinen Willen (?) zum Nachfolger gewählt und vom Kaiser bestätigt. Vor der Bestätigung setzte er zur Vertreibung der Pest eine Litania septiformis an, gleich dem Bischofe einer Stadt. Damit man nun nicht glaubt, es sey dies auch musikalisch eine eigene Art Litanei, wollen wir sie beschreiben. Der Klerus, Mönche, Nonnen, Kinder, Laien, Wittwen und Eheweiber sollten sich, einen Aeltesten an ihrer Spitze, in 7 Kirchen versammeln und von da aus unter Beten und Singen in e i n e Kirche ziehen. Diese Litania septiformis bestand also aus 7 Prozessionen nach e i n e r Kirche. Dem Gregor erschien an moles Adriani ein Engel, der sein Schwert in die Scheide steckte zum glücklichen Zeichen, weshalb denn auch, versichert man, Hadrian's Grabmal künftighin die Engelsburg, mit dem Engel Michael verziert, genannt wurde. Nun konnte es dem frommen Manne nicht mehr helfen, daß er sich außerhalb Roms versteckte, um dem Bisthum zu entgehen: herumwandelnde Engel und eine Lichtsäule verriethen ihn. Was nun der Knecht der Knechte Gottes als eigentlich erster römischer Pabst in dreifacher Kraft weltlicher, frommer und wissenschaftlicher Klugheit that bis an sein Ende 604, übergehen wir hier billig, uns nur an das Musikalische haltend. Man glaubte bisher Folgendes: 599 unternahm er die Reform des Kirchengesanges, schaffte die griechischen Tetrachorde ab, und führte dafür unsere noch bestehenden Octaven ein nach den Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, die in der folgenden Octave mit kleinen Buchstaben, und dann mit doppelten geschrieben wurden, z. B. aa, bb etc.; setzte zu den 4 authentischen

Kirchentönen des Ambrosius die 4 plagalischen hinzu, die mit der Unterquarte anfingen; führte das Neuma (s. d.) im Chorgesange ein, einen melismatischen Anhang des Gesanges zum Ende ohne Worte; sammelte die Kirchengesänge, verfertigte sein Antiphonarium centonem eigenhändig und stiftete eine Singschule, deren Lehrer er besoldete. Dabei sind seine liturgischen Einrichtungen noch nicht angeführt, die sich in seinem „Liber Sacramentorum“ finden, worunter sein Meßcanon (Canon Missae) obenan steht. Aus dem Canon des Gelasius nahm er Vieles weg, veränderte Weniges und setzte Manches hinzu. Namentlich gab er dem Pater noster, das im Abendlande eine Zeit hindurch weggeblieben war, einen schicklichen Platz gegen das Ende der Liturgie. Das Alleluja ließ er auch außer Pfingsten sprechen, und die Subdiakone hatten Kyrie eleison zu singen. Die Feier schließt mit Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Wer sich mit dem ganzen Canon bekannt machen will, findet ihn in Augusti's „Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie“ (Leipzig bei Dyk 1826) im 8ten Bande S. 468. Zu bemerken ist hiebei, daß die römische Kirche, im Gegensatze zur mailändischen, die Theilnahme des Volks aus dem Liturgischen entfernte. Gregor verwies die Responsorien, die bei den Griechen das Volk sang, auf die Chorsänger (Greg. epist. VII. op. 64), und das Agnus Dei sang nach ihm der Priester; später wurde es dem Chore übergeben (s. Missa). Gregors Antiphonarius cento wurde noch im neunten Jahrhunderte vorgewiesen, so wie die Ruthe, mit welcher er den Sängerknaben drohete, die er selbst zuweilen, auf einem Bette liegend, zu unterweisen pflegte. Der Sängerschule hatte er in Rom 2 Häuser gegeben, daß er also mit Recht der Verbesserer des Gesanges für kirchliche Zwecke heißt und als solcher in Ehren gehalten wird. Nur muß man nicht meinen, als sey das Gregorianische Antiphonar und der Gesang selbst, wie er in späteren Zeiten in der katholischen Kirche ist, in allen Dingen ächt und sich gleich geblieben. Das Antiphonar G's, d. h. die von ihm gemachte Sammlung kirchlicher Melodien, die schon vorhanden waren, nicht von ihm selbst erfunden wurden, enthält so Manches, was aus neueren Zeiten hinzugekommen ist, daß schon Oudin treffende Beweise dafür angeführt hat. In unsern Tagen hat auch Joseph Antony, Chordirector zu Münster, in seiner Schrift „Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges &c.“ (Münster 1829) zuzugestehen nicht umhin gekonnt: „Wenn das Antiphonar und Graduale der römischen Kirche überhaupt das Gregorianische genannt wird, so soll damit nicht gesagt werden, daß Gregor alles darin Enthaltene selbst gefertigt, sondern daß er nur unter den schon vorhandenen Gesängen die besten ausgesucht, geordnet, einige neue hinzugesetzt (was jedoch erst bewiesen werden müßte), mit Singzeichen versehen und in einem Band vereinigt habe (welcher aber offenbare Zusätze und gewiß auch Veränderungen erhalten hat).“ Er fährt fort: „Man nennt diesen Gesang den Gregorianischen, weil man den heil. Gregor, wenn auch nicht für den Erfinder, doch für den Verbesserer und Beförderer desselben hält.“ Verbesserer und Beförderer des Kirchengesanges ist er zuverlässig, und wir haben ihm deshalb unbestritten Viel zu verdanken; allein das Erfinden hat man sich eben so gewiß viel zu groß vorgestellt, und thut es im Ganzen noch jetzt. Schon damit behauptet man zu Viel, wenn man annimmt, Gregor habe die unschicklichen griechischen Tetrachorde (s. d.) entfernt; vielmehr bauete auch er darauf. Wenn es wahr ist, wie man gleichfalls angiebt, daß er zu den 4 authentischen Kirchentönen des Ambrosius die 4 plagalischen (s. d.) gethan habe, so legte er ja offenbar das Tetrachord zum Grunde, und verband

durch den Mittelton der Quarte eines plagalischen, welcher der entsprechende Grundton des authentischen ist, 2 Tetrachorde mit einander, welche Verbindung bekanntlich gleichfalls schon vorhanden, also keine eigentliche Erfindung war. Wenn nämlich z. B. der authentische Ton D mit seinem plagalischen A in 2 verbundenen Tetrachorden zusammengestellt wird, so erhalten wir mit Hinzusetzung des 8ten als des Schlußtones eine Octave, welche auch bereits aus dem Zusatze der 4 plagalischen Töne zu den 4 authentischen hervorgehen mußte. Daraus geht aber nun noch nicht hervor, daß auch die Lehre von einer neuen Octaven-Scala von Gregor klar und bestimmt auseinandergesetzt worden sey. Im Gegentheile ist es viel glaublicher, daß er sie nur dunkel angeregt u. durch den plagalischen Zusatz unwillkührlich schon durch die Benennung der 8 Kirchentöne die Aufmerksamkeit mehr auf die 8 oder Octave als auf die früher vorherrschenden 4 gewendet habe. Man kannte früher die einzelnen Töne der Leiter eben so, gebrauchte sie auch; allein auf eine Scala bis in die Octave hatte man nicht besondere Rücksicht genommen, was der Beschaffenheit der alt-griechischen Musik nach nichts gefruchtet hätte. Wenn man den Alten gesagt hätte, sie sollten die Scala bis zur Octave singen oder spielen, so hätten sie das nicht verstanden, denn die Octave war ihnen ein Intervall, nichts mehr, und die Tonleiter bis zu ihr war sehr verschieden. Sagte man ihnen die Tonart, oder gab man ihnen zu Ambrosius Zeiten einen der 4 Kirchentöne an, so war damit auch zugleich die Scala bestimmt. So verhielt sich die Sache auch zu Gregor's Zeiten, nur daß 8 Tonarten, 8 Kirchentöne aufgenommen worden waren, um welcher willen von nun an auch von einer Octave die Rede weit mehr als früher seyn mußte, nicht der Tonleiter, sondern der 8 Kirchentöne wegen, was ein Unterschied ist. Das hängt auch weit natürlicher mit dem Gange der Geschichte der Tonkunst zusammen. Ich behalte mir vor, diesen Gegenstand, der jedoch hinlänglich hier angedeutet worden ist, in einer besonderen Abhandlung ausführlicher zu erörtern. Was die Vereinfachung der vielen altgriechischen Tonzeichen betrifft, so war schon vor Gregor ein Anfang gemacht worden. Ferner wurde bereits die Bezeichnung der dritten Octave durch aa, bb, cc etc. dem heil. Gregor abgesprochen. Allgemein war dagegen der Glaube verbreitet, Gregor habe seine Gesänge mit den lateinischen Buchstaben aufgezeichnet. Daß auch dies nicht Stich hält, ist nach Anfertigung eines getreuen Facsimile von einem Fragment eines unmittelbar von dem eigenhändigen Antiphonar P. Gregor's abgenommenen Exemplars, das sich auf der Stiftsbibliothek zu St. Gallen unter der Nr. 359 befindet, und das Hr. Hofrath Kiesewetter in der Leipzig. allgemein. musikal. Zeitung 1828 Nr. 25, 26, 27 besprochen hat, vollkommen erwiesen. Das Nähere davon hat der Wißbegierige am angezeigten Orte nachzulesen. Es sind die dort befindlichen Tonzeichen keine anderen, als die sogenannten N e u m e n (s. d.), was sonderbar genug von einigen Alten deutlich gesagt, aber von den wundersüchtig Späteren, die gern auf einen belobten Mann alles Mögliche häuften, nicht beachtet worden war: Gregorius varium cantum musicalem in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et n e u m a v i t, seu notavit. Diese Art Neumen nannte man nun gewöhnlich „nota romana", von welchem Ausdrucke man sich ohne Untersuchung verleiten ließ. Man hat durchaus keinen Grund, wenn man annimmt, Gregor habe diese im Antiphonar gebrauchte Neumenart eingeführt oder erfunden. Daß sie aber durch ihn ein desto größeres Ansehen gewann, und von den meisten, obgleich nicht von allen abendländischen Kirchen lange beibehalten wurde, liegt im Gange menschlicher und noch mehr kirchlicher Dinge. Offenbar sind seine Verdienste

als Hymnendichter noch geringer. Die Benedictiner, die überhaupt dem h. Gr. zu Viel zuschreiben, geben unter seinem Namen 8 Hymnen, die auch in den Breviarien stehen. Die Hymne am grünen Donnerstage wurde von Luther sehr geschätzt, aber nicht übersetzt:

Rex Christe, factor omnium
Redemtor et credentium —

Was hingegen auch dem h. Gregor zur Steuer der Wahrheit und zur endlichen Berichtigung der Geschichte abgesprochen werden muß, und was wir ausführlicher zu thun willens sind — höchst einflußreich und wirklich der Große bleibt er doch. G. W. Fink.

Gregorianischer Gesang, s. den vorhergeh. Art. Gregor.

Greiner, Johann Carl, Instrumentenmacher zu Wetzlar, geboren 1743 und gestorben am 8ten October 1798. In seiner Jugend erlernte er die Schreiner-Profession, folgte aber später seiner besonderen Vorliebe zur Mechanik, und baute Clavierinstrumente, die nach und nach zu den besten damaliger Zeit gezählt wurden. Auch Bogenclaviere, nach Hohlfeld's Erfindung, wurden in seiner Fabrik verfertigt, und nach Vogler's Wunsche verband er sogar noch ein vollkommenes Pianoforte damit, das mit dem darunter stehenden, mit Darmsaiten bezogenen Bogenclaviere gekoppelt werden konnte. Beide Instrumente waren 3' 8'' lang, 1' 8'' breit und 1' hoch. Den Plan, ein Instrument zu verfertigen, das die Eigenschaften der Orgel, des Fortepiano und des Bogenclaviers zugleich in sich vereinige, mußte er Kränklichkeits halber aufgeben; doch ward derselbe, nach seinem Tode, von seinem Vetter und 19jährigen Gehülfen Hans Greiner wieder aufgenommen; ob aber auch ausgeführt, ist nie bekannt geworden. Auch jene Verbindung des Pianoforte mit dem Bogenclaviere fand keine Nachahmung. ††.

Greiner, Johann Martial, Violinvirtuos, wurde geboren zu Constanz am 9ten Februar 1724, und Anfangs zum Studium der Theologie bestimmt. Das Violinspielen erlernte und übte er nur zu seinem Vergnügen nebenher, machte aber, bei seinem außerordentlichen Talente, in Zeit von 3 Jahren so große Fortschritte darin, daß er sich mit einem nicht leichten Violinconcerte öffentlich hören lassen konnte. Der große Beifall, den er erhielt, und Zureden vieler Musikfreunde, bewogen ihn, sich nun ganz der Musik zu widmen. Ohne Wissen und Willen seiner Eltern ging er nach Inspruck, wo er seines herrlichen Spiels wegen freie Aufnahme in dem Jesuiter-Collegium fand. Von Inspruck folgte er einem reichen Dilettanten nach Italien, kam nach Padua und Venedig. Hier starb sein Gönner, doch hatte sein Talent auch schon die Aufmerksamkeit des Vaters des damaligen Capellmeisters Ferrandini (in München) auf sich gezogen. Derselbe nahm ihn auf in sein Haus und bewirthete ihn 3 Jahre lang auf das Gastfreundschaftlichste. Während dieser Zeit machte er daselbst die Bekanntschaft des berühmten Violinisten Angelo Colonna, dessen Unterricht und Umgang sehr Viel zu seiner ferneren Ausbildung beitrug. Ein Ruf als erster Violinist nach Padua war in dieser Hinsicht noch vortheilhafter für ihn, da Tartini damals das Orchester daselbst dirigirte, und er nun auch dessen Unterricht genießen konnte. Von Padua folgte er dann einem Rufe an den damaligen Herzogl. Würtembergischen Hof zu Stuttgart, eben zu der Zeit als Jomelli Obercapellmeister daselbst war. Bei dem Zusammentreffen so mannigfach günstiger Umstände und Verhältnisse konnte es nicht fehlen, daß mit der weiteren Verbreitung seines Rufs auch seine ei-

gene Bildung immer noch zunahm. Er galt damals für einen der besten Violinspieler und während den 21 Jahren, die er in Stuttgart lebte, drängten sich die jungen Künstler in großer Zahl zu seinem Unterrichte. So waren auch Hofmeister und Labort seine Schüler. 1775 kam er von Stuttgart nach Kirchberg als Fürstl. Hohenlohescher Hofmusikdirector. Als solcher beendigte er denn daselbst auch sein ruhmvolles Leben im Jahre 1792. Ob er je Etwas componirt hat, ist nicht bekannt geworden. Seine ausführliche Biographie, von Junker verfaßt, befindet sich in Meusels Museum Bd. 1 Stck. 3. Dieselbe reicht indeß nur bis zu seiner Ernennung zum Musikdirector in Kirchberg. A.

Grell ist überhaupt Alles, was entweder an und für sich zu stark hervortritt, so daß es die Sinne unangenehm afficirt, oder was gegen ein Anderes zu sehr absticht, mit einem Anderen zu stark oder schroff contrastirt. Man spricht daher auch, wie in der Malerei von grellen Farben, in der Musik von grellen Tönen, die schreiend, zu spitz oder schneidend sind, und deshalb dem Ohre wehe thun; von greller Modulation, die entfernt liegende Tonarten in gedrängtester Kürze, unvorbereitet weniger verwandte Harmonieen schnell mit einander verbinden; von einem grellen Vortrage, der die verschiedenen Nüancirungen der einzelnen Töne und Passagen nicht in die gehörige harmonische oder rhythmische Verbindung zu einander zu bringen weiß, die Modification der Stärke und Schwäche z. B., das forte und piano, crescendo, decrescendo etc. zu abstechend gegen einander folgen läßt, die Accent-Noten zu stark und schreiend intonirt ꝛc. Alles Grelle in der Kunst ist ein Fehler, und selbst wenn es den äußeren Sinn nicht geradezu unangenehm berührt, so beleidigt es doch den guten Geschmack und verräth ein eitles Streben nach starken Effekten, durch das sich immer ein Mangel an ächt künstlerischer Bildung und künstlerischem Berufe kund giebt. Dr. Sch.

Grenser, Carl August, Sohn eines Landmannes zu Wiehe in Thüringen, wo er 1720 geboren wurde, lernte zuerst bei dem Instrumentenmacher Pörschmann in Leipzig, und dann von 1739 an in Dresden die Instrumentenmacherkunst. 1744 etablirte er eine eigene Fabrik in Dresden, und seine Blasinstrumente, besonders aber seine Flöten, wurden bald sehr gesucht, waren auch so vortrefflich, daß sie mit Recht lange Zeit für die besten ihrer Art galten und theuer bezahlt wurden. Flöten verfertigte er schon mit 3 bis 7 Mittelstücken und 4 Klappen. Auch war er musikalisch nicht ungebildet, und blies selbst ziemlich fertig Flöte und Clarinette. 1796 trat er Alters halber seine Fabrik an seinen noch lebenden Schwiegersohn und Schüler Heinrich Grenser ab, der durch Fleiß und Einsicht in seine Kunst ihr auch den bereits wohl erworbenen guten Ruf zu erhalten wußte, namentlich durch die Erfindung eines neuen Clarinett-Instruments, das er Clarinetten-Baß nannte, und das bis in's tiefe H hinunterging und jede Octave viermal, die von H und C aber 5mal gab. Jeder Clarinettist oder Bassethornist konnte das Instrument spielen, gleichwohl fand es bis jetzt keine Nachahmung. Der Vater, August Grenser, starb in dem ersten Decennium des jetzigen Jahrhunderts. Sein Sohn

Grenser (zuweilen auch Gränser geschr.), Carl August, geboren zu Dresden den 14ten December 1794, zeigte frühzeitig entschiedenes Talent zur Musik, indem er schon in seinem sechsten Jahre mit seinem Vater (s. oben), der zugleich sein erster Lehrer war, Duetten auf der Flûte à bec spielte. Bald wurde dies Instrument mit der Querflöte vertauscht, wor-

auf er Unterricht bei dem Herzoglich Kurländischen Hofmusikus Knoll bekam. Neun Jahre alt wagte er schon sich öffentlich hören zu lassen, und wenn der Beifall des Publikums auch mehr dem jugendlichen als dem fertigen Spieler galt, so wurde er doch ein Sporn für seinen Fleiß. In den Jahren 1806, 7 und 8 gab er Concerte in Töplitz während der Badezeit. In den Jahren 1810 bis 1813 war er bei dem achtbaren Musikcorps des Stadtmusikus Krebs in Dresden, als in einer guten Vorschule für alle Zweige der ausübenden Musik, während welcher Zeit er auch noch den Unterricht guter Lehrer, aber vorzüglich den des damaligen Kurfürstl. Jagdhautboisten Steudels, der jetzt als erster Flötist eine Zierde der Königl. Sächs. Hofcapelle ist, benutzte. Im Jahre 1814 folgte er einem Rufe nach Leipzig, wo er sogleich als erster Flötist des Concert- und Theaterorchesters angestellt wurde, und seitdem von Zeit zu Zeit Beweise seiner Virtuosität auf der Flöte mit voller Anerkenntniß des kunstsinnigen Leipziger Publikums giebt. Durch Unterrichtgeben macht er seine übrige Zeit gemeinnützlich. Ein Aufsatz von ihm mit der Ueberschrift: Eine Stimme über den Nachtrag des Herrn Dr. Pottgießer in Nr. 17 der Leipz. allgemeinen musik. Ztg. von 1824, zu der Abhandlung „Ueber die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage u. s. w." im Jahrgange 1803 Nr. 37 – 39 dieser Zeitung, befindet sich in derselben Zeitung Nr. 24 des Jahrgangs 1824; so wie ein anderer Aufsatz unter dem Titel: Für Flötenspieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche: A word or two on the Flute by W. N. James. Edinburgh and London, 1826, mit Anmerkungen begleitet von Carl Grenser, in der Leipz. allgemeinen musik. Ztg. Nr. 7, 8, 9, 10 des Jahrgangs 1828. Auch der Artikel „Flöte" im Hauslexicon, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1835, ist von ihm bearbeitet. Von seinen Compositionen ist gestochen worden: „Trois grands Duos pour deux Flûtes." Op. 1. Leipzig bei Probst. — Seine zwei jüngeren Brüder, Friedr. Aug. Grenser, geb. den 6ten Juli 1799 und Friedr. Wilh. Grenser, geb. den 5. Nov. 1805, hat er ebenfalls zu tüchtigen Musikern herangebildet, und ist der letztere seit 1828 erster Violoncellist, und der erstere, dessen Hauptinstrument auch die Flöte ist, seit 1831 Pauker des Leipziger Orchesters. †b.

Gresnick (nach Anderen Gresnuk), Anton, weniger in Deutschland als in England und Frankreich, wo er einst so großes Aufsehen machte und auch eine seltene Thätigkeit entwickelte, beliebter sowohl dramatischer als blos Instrumental-Componist. Er wurde geboren zu Lüttich 1752, ging aber, seiner besonderen Liebe zur Musik wegen, frühzeitig nach Italien, wo er in dem Conservatorium zu Neapel ein Schüler von dem berühmten Contrapunktisten Sala ward, und schon um 1780 gehörte er zu den fleißigen Opern-Componisten Italiens. Doch ist aus jener Zeit nur ein einziges Werk, die kom. Oper „Il Francese bizzarro", welche 1784 zu Sargano aufgeführt ward, von ihm bekannt. Nach Vollendung einer anderen, ernsten Oper, „Alceste", ging er nach London, wo er einige Jahre als Musikdirector am Hofe des Prinzen von Wales engagirt war, und auch einige Opern auf's Theater brachte, die Beifall fanden, namentlich jene „Alceste", in der die Mara als Prima Donna glänzte. Hauptsächlich jedoch componirte er in London, wahrscheinlich in Folge seiner Stellung, Cammermusik: Romanzen, Arietten mit Clavier- oder Harfebegleitung, für einzelne Instrumente, als Violine, Clarinette ꝛc., Concertstücke ꝛc. 1792 ging er nach Frankreich zurück und kam zuerst nach Lyon, dann 1794 nach Paris. Bekanntlich war jene Zeit in Frankreich nicht die günstigste für die Kunst; war auch der Sinn für ihre Produkte nicht erstorben, so

hatte doch der Geschmack eine urplötzliche Wendung genommen, und wer nicht die schon so sehr aufgeregten Gemüther noch mehr erschüttern konnte oder wollte, oder das zerknirschte Herz in eigenem Hingeben wieder heilen und erfreuen, den Gebeugten wieder aufrichten; der durfte nicht auf Belohnung oder auch nur Anerkennung seiner Arbeit hoffen, da zudem diese letztere nur in seltenen Fällen sich mit der ersteren nach Verdienst zu paaren wußte. Gleichwohl schrieb G. eine Menge größerer und kleinerer Opern, von denen mehrere auch in Partitur gestochen wurden. Wir nennen davon nur die bekannteren, ein ausführlicheres Verzeichniß findet man in Gerbers neuem Tonkünstler-Lexicon, und in dem Intelligenzblatte zur Jen. allgem. Lit. Ztg. 1801, Nr. 134: „l'amour exilé de Cythère“ (1793), „Eponine et Sabinus“ (1796), „Les faux Mendians“ (1796), „la Forêt de Sicile“ (1798), „l'heureux Proces ou Alphonse et Leonore“ (1798), „Rencontre sur Rencontre“, „le Rêve“, und seine letzte „la Forêt de Bramen“, welche nicht zur Aufführung kam. Bei all' seinem Fleiße aber, und der Bereitwilligkeit, mit welcher man, in Folge des allgemeinen Beifalls, alle seine Opern auf den verschiedenen Theatern zu Paris zur Aufführung brachte, hatte er aus den vorhin angedeuteten Gründen, zu denen sich denn auch wohl seinerseits ein unhaushälterisches Leben gesellen mochte, stets mit Noth und Sorgen zu kämpfen, was seinen körperlichen Gesundheitszustand bald schwächte. Er starb in größter Armuth am 14ten (nach Anderen am 16ten) October 1799 zu Paris. — Als Componist hatte er, wie Sacchini, den festen Grundsatz, daß Deutlichkeit und Einfachheit Haupterfordernisse eines dramatischen Musikwerks seyen, und die Melodie hoch über der begleitenden Harmonie schweben müsse. Dieser Ueberzeugung kam er denn auch durchgehends in seinen Werken nach; vielleicht aber zuweilen auch nur zu streng und consequent, da seine Harmonien nicht selten zu leer und völlig vernachlässigt erscheinen. Dies mag denn auch wohl der Grund seyn, warum so wenige seiner Opern in dem ernsteren Deutschland, wo neben der Melodie auch die Harmonie ihre großen Rechte behauptet und selbst nur begleitend jede Stimme in ihr eine gewisse melodische Selbstständigkeit behauptet, Eingang und lebendigere Theilnahme finden konnten, während der leichtere französische Geschmack sich so sehr erfreuet an dem angenehmen Flusse und der Lieblichkeit seiner überall hervorragenden Melodie, die jedoch auch, von Seiten der Kunst betrachtet, mehr als einmal über den eigentlichen Ausdruck hinaus in rein objective Malerei sich verliert. Von den oben erwähnten Instrumentalsachen sind die meisten zu Paris bei Pleyel gestochen.

Gretry, André Erneste Modeste, ein Liebling der französischen Oper. Er verdiente die Zuneigung seiner Zeitgenossen durch die Erheiterung und Erfrischung, die er, selbst eine der glücklichsten und heitergemüthlichsten Naturen, in einer betrübten Zeit ihnen spendete; so kehrt auch unser Blick mit Wohlgefallen auf ihn zurück, wenn gleich die lebendige Wirksamkeit seiner Kunst nicht eigentlich in unsere Zeit reicht und die großen Entwickelungen der Musik außerhalb seines Kreises vor sich gegangen sind. Er selbst hat übrigens in naiv gemüthlicher Weise Nachrichten von seinem Leben (Memoires ou essai sur la musiques par Gretry, tome I. erste Edition von 1789) gegeben. Seine heitere Erzählung, seine Munterkeit, selbst die naiv unbesorgte Oberflächlichkeit, diese gutmüthige, Niemand zu nahe tretende Selbstgefälligkeit, die da und dort hinter der Coulisse hervorlauscht, Alles versetzt uns fast in dieselbe Stimmung, wie seine Compositionen selbst. Dort wie hier ist es der heitere Flandrer, der, zwischen dem leichten Franzosen und dem gemüthvollen Deutschen, beide traulich umfaßt, — und am

Ende doch lieber mit dem lustigen Franzmann dahintanzt. — Gretry ist zu Lüttich den 11ten Februar 1741 geboren. Schon daran hat er sichtliche Freude, daß Vater und Großvater so brav musicirt haben; das ist ihm, wie der Stammbaum dem Junker. Der Großvater hat sich ein deutsches Mädchen heimgeführt gegen den Willen der Familie. Vornehme Verwandte finden das junge Paar glücklich, im Besitz einer Dorfschenke, wo der Großvater den Bauern aufspielt und der damals siebenjährige Vater an seiner Seite tüchtig mit los streicht. Der wieder, zu seiner Zeit, erster Geiger an St. Martin in Lüttich, erobert sich eine Schülerin, ebenfalls aus angesehener Familie und gegen deren Willen; ihr zweiter Sohn ist unser Gretry. Wie sein unschuldiger Ahnenstolz, so knüpft sich auch seine erste Erinnerung an Musik. Das vierjährige Kind hört Wasser in einem Kessel kochen, sieden und trommeln, und tanzt fröhlich darnach. Endlich möchte es auch wissen, was denn so rumort im Kessel, wirft das Gefäß in die Kohlen und verbrennt sich über und über; das Andenken an diese erste Forschung bleibt ihm leider durch lebenslängliche Augenschwäche. Heiterer wird das Bild des kleinen lebenslustigen Niederländers, wenn er uns betheuert, schon im sechsten Jahre hätten die Regungen der Liebe alle anderen Neigungen in ihm übertroffen. Aus der argen Zucht eines tyrannischen Chorpräfekten begleiten wir den guten, sanftheitern Knaben zu seinem eben so guten leichterregten Lehrer, Renekin (Reinken?), und nichts ist artiger als die Freude, die beide an einander haben, wie sie, wenn etwa der Schüler eine Entdeckung gemacht, aus allen Kräften lachend umhermarschiren in der Stube, wie der Lehrer mit dem Schüler gleichsam die Musik noch Einmal durchkostet und der Schüler als weltberühmter Meister all' seine Fortschritte von da herschreibt. In jener Zeit hört er zuerst italienische Sänger in Opern von Pergolese, Galuppi u. A., ahmt ihren Vortrag in der Kirche als Solosänger nach zu allgemeiner Erbauung und macht durch eine ächt französische Spiegelfechterei Aufsehen als Motetten- und Fugencomponist; er verkehrt und transponirt nämlich das Thema einer andern Fuge, und schreibt diese, so gut es gehen will, verkehrt ab. Auch an einem kleinen Wunder fehlt es seinem kindlich gläubigen Gemüthe nicht. Am ersten Communionstage wollte er Gott bitten, ihn sterben zu lassen, wenn er nicht gut und ein tüchtiger Musiker werden sollte zum Trost für das Alter seines Vaters; und an diesem Tage, so hatte man den Knaben gesagt, erfülle Gott die Bitte der Kinder. Am selben Tage stürzt ihm, da er zusieht die Glocken läuten, ein Balken von 3—400 Pfund Gewicht auf das Haupt. Wider Aller Erwarten wird er zum Leben zurückgerufen, und nimmt es als Unterpfand, daß seine Bitte gewährt sey. — Aus so heitrer, sinnig beziehungsreicher Jugend, zart, reizbar, sogar brustkrank von den Erregungen des Componirens, wandert er, 18 Jahr alt, über die Alpen nach Rom. Die Abentheuer der Wanderschaft im Geleit eines Schleichhändlers, die Tyroler Berge und Mädchen, das blühende Italien, die ersten Gesänge dort, der Einzug in Rom durch die porta del Popolo, Alles erfreut, entzückt, erhebt ihn. Casali wird sein Lehrer und es wird erschrecklich viel von den contrapunktischen Studien und den schweren, langweiligen Fugen — aufgeschnitten; denn nach der Art, wie der Flanderer davon spricht, und sogar die Anlage lehren will (S. 94 der vollständigen Ausgabe) ist es mit seiner Fugenkunst nicht vielmehr als Pariser Wind. Indeß, er erwirbt sich Routine, hört viel, wird von Piccini's Nähe erregt, vorzüglich aber von Pergolese angesprochen. Wer etwa vergessen, daß er den leichten Pariser von 1770 vor sich hat, der höre ihn über sein Vorbild plaudern. Das Stabat

mater, meint er, vereine wohl Alles in sich, was die Kirchenmusik characterisire im „pathetischen Genre"; aber freilich „die Scene" sey doch zu lang, und Pergolese habe endlich nicht Farben genug finden können, um Mannigfaltigkeit in sein Bild zu bringen. Ja, hätte der Verfasser dieses heiligen Gedichts die Kriegsknechte mitsprechen lassen, die „bei der Scene" der Kreuzigung zugegen waren; hätte Magdalena der Mutter Gottes gesagt: „Ihr beweint Euren Sohn, o Maria! Aber dieser Sohn ist ein Gott, der eingewilligt hat, zu leiden; sein Ruhm ist unsterblich, wie der Eurige! Aber ich unglückliche Sünderin, ich seufze unter meinen ehemaligen Fehlern, Gewissensbisse und Furcht wohnen in meinem Herzen, während ein zarterer Schmerz Eure Thränen fließen macht" — ja dann hätte der Musiker ein vollkommnes Werk geliefert. — So faßte er also das jungfräuliche fromme Gebilde, das, weit entfernt zu ermatten, eben gegen das Ende hin sich immer reiner verklärt, und in reiner Gebetesweihe nichts weiß vom französischen Theaterprunk, von den „larrons" am Kreuzesfuße und der „gloire", an der sich Maria trösten soll. Indeß, es genügte für Gretry's Bestimmung, von Pergolese's zarten Weisen, nächstdem auch wohl von Galuppi's und Anderer Opern erwärmt und angeregt zu seyn. Als Tendenz seines Schaffens erkannte und nannte er Richtigkeit und Wahrheit der Declamation (er meinte, daß Pergolese's Cantilene eine reine Zeichnung sey, die der Declamation folge), horchte sie den Schauspielern ab, beobachtete sie in der Sprache des gemeinen Lebens, hielt daneben eine höchst mäßige Begleitung für genügend und wollte ihr nicht eher einen stärkern Eintritt gestatten, als, nachdem die Textstelle schon einmal gehört sey. Der malenden Begleitung sagte er ab, von einer tieferen Bedeutung derselben ahnte er wohl nichts. Ob er dieses System, wie die Memoiren andeuten, schon im Vaterlande und in Italien umfaßt, oder erst in Frankreich ausgebildet hat, wo er bald inne wurde, daß das Publikum die ärgsten Mißtöne hinnahm, aber bei der kleinsten falschen Betonung in allgemeinen Tumult ausbrach, das kann uns gleich seyn. Festgehalten hat er, wenigstens raisonnirend, an jenen Grundsätzen; noch spät, als Napoleon sein Urtheil über Cimarosa und Mozart verlangte, sprach er aus: jener habe die Bildsäule auf das Theater, und das Fußgestell in das Orchester gesetzt, der Deutsche aber die Bildsäule in das Orchester und das Piedestal auf die Bühne; so mißverstand er Mozart um die tiefere Bedeutung des Orchesters. Ein Glück für ihn und Frankreich aber war es, daß das nüchterne Verstandesprincip französischer Declamation über sein fröhliches gutherziges Singen niemals Herr wurde. Sein Naturell und Italiens Einflüsse zogen ihn zu frischeren Melodien, und jenes Princip bewahrte ihn nur vor den welschen Ausschweifungen, die man in Paris nicht mehr mochte; treffend hatte er aus seiner frühesten Kindheit von sich angemerkt: „que j'étais prudent, meme dans mes étourderies. — So sehen wir nun den liebenswürdigen Jüngling in Rom mit zwei Intermezzo's gefallen, auf der Rückreise in Genf (in Fernay) den alten Voltaire für sich einnehmen, in Paris (das er in tiefer Bewegung als den Schauplatz künftiger Thaten betritt) sich die Theilnahme Philidor's und die hülfreiche Gunst des schwedischen Gesandten erwerben. Zwei Jahre ringt er, sich einen Operntext zu verschaffen; sein erster Versuch mit „les mariages Samnites", bei dem Prinzen Conti aufgeführt, wird von den abgeneigten Sängern ruinirt, von den Zuhörern eisig aufgenommen. Allein Marmontel wird für den bedrängten Componisten gewonnen; ehe sechs Wochen verflossen sind, haben Dichter und Musiker den Huronen, Singspiel in zwei Aufzügen, vollendet. Cailleau,

vom theatre italien, wird dafür interessirt, besonders durch die natürliche Sprache in der Arie: Dans quel canton est l'Huronie? In der Probe sang er diese und die folgenden Worte: Messieurs, Messieurs en Huronie, so natürlich, daß die Musiker aufhörten zu spielen, weil sie meinten, er spräche mit ihnen. „Ich singe meine Rolle", sagte er; man lachte, und Alles war gewonnen. Diese Oper, am 20. August 1769 aufgeführt, machte Glück; ihr folgten (denn nun bewarben sich alle Dichter um Gretry's Verbindung, die ihn vorher abgewiesen hatten) „Lucile", „le tableau parlant", kurz gegen 40 Opern, die meist mit Beifall aufgenommen wurden, zum Theil auch im Auslande Glück machten, und unter denen wohl „Richard Löwenherz", „Zemire u. Azor", „die Karavane", „der Hurone", die beliebtesten sind; die erstgenannte ist noch in den letzten Jahren in Berlin und anderwärts nicht ohne Vergnügen gehört worden. Bis zum 24. Septbr. 1813, über Revolution u. den Glanz des Kaiserreiches hinweg, lebte Gretry in der Erinnerung eines freuden- und ehrenvollen Lebens. Die Revolution hatte ihn seines Vermögens beraubt, drei blühende Töchter hatte er begraben, deren eine, Lucilie, die zweite (geboren zu Paris 1773, und nach dem Willen der Eltern schon als 15jähriges Mädchen an einen jungen Künstler Marin verheirathet, aber auch schon ein Jahr darauf gestorben. Die älteste hieß Jenny und die jüngste Antoinette), nach der Versicherung des Vaters in ihrem dreizehnten Jahre das Singspiel „le Mariage d'Antonio" componirt hat, das am 29. Juli 1786 mit Beifall aufgeführt wurde. So weit es möglich war, suchte das dankbare Publikum und die Regierung ihn zu entschädigen. Er wurde 1795 Mitglied des Institut des sciences et arts, dann Professor und Mitdirector am Conservatoire de Musique, seine Memoiren wurden auf Kosten der Nation gedruckt, und seinen späteren Leistungen, mußten sie auch schwächer und veraltet erscheinen, fehlte nie der Beifall, an den der Componist und sein Publikum gewöhnt waren. — Unter den großen Erscheinungen, die seinem harmlosen Wirken vorüberschritten, ist die Anwesenheit und Vollendung Glucks in Paris (von 1774 an) besonders merkenswerth. Gretry spricht mit der unumwundenen Achtung von ihm, die ein so wohlgesinnter, eignen Werthes bewußter Mann nicht versagen konnte, wenn er ihn auch nicht in seiner Tiefe gefaßt*), sogar sein eignes Princip, das der melodiebedingenden Declamation, in Gluck nicht erkannt hat. Er mußte gewahren, daß vor den mächtigen Gebilden des Deutschen und vor den Leistungen mancher Neueren die seinigen nach und nach von der Bühne zurücktraten. Aber das konnte ihn zufriedenstellen, daß viele seiner sanften, heiter dahin fließenden Melodien im Volke fortlebten, die heißdürre Athmosphäre des Franzosen erfrischend durchzogen, und in manches bedürftige Herz Erquickung und Ermuthigung flößten. Und wie diese Weisen im Gemüthe des Volks wahrhaft lebten, so war ihnen auch Mitwirkung und Unsterblichkeit in den großen Kreisen der Nation beschieden. O Richard, o mon roi — war das Bundeslied der Edelleute, die Ludwig XVI. aus den Banden der Constitution befreien wollten und damit seinen Untergang beschleunigten. Und als Napoleon, vom Wintersturm entwaffnet, kampflos bei den russischen Batterien vorbeiziehen mußte, stimmte die alte Garde Gretry's

On peut' on être mieux,
Qu'au sein de sa famille!

---

*) Er meint (S. 284), die Grundlage Gluck'schen Gesanges sey die Harmonie, Melodie oft nur die Nebensache, das Zweite; Italien liefere hundert Melodisten und einen Harmonisten, Deutschland umgekehrt. — —

an und schützte mit ihren zerschmetterten Gliedern sein Leben. Er aber hieß sie

Veillons au salut de l'empire

singen. ABM.

Gretsch, Violoncellist in der Capelle des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg, wo er 1784 starb, besaß eine ausnehmende Fertigkeit auf seinem Instrumente, für das er auch mehrere Concerte, Solo's u. dgl. geschrieben hat, worin er eine gründliche Kenntniß der Harmonie, viel Geschmack in der Verbindung derselben, und einen großen Reichthum an gefälligen Melodien an den Tag legt. Gestochen ist indessen davon nur sehr wenig. Q.

Greulich, Carl Wilhelm, geboren zu Kuntzendorf unterm Walde bei Löwenberg am 13ten Februar 1796, zeigte in seiner zartesten Kindheit schon viel Neigung zur Musik. Sein Vater, der Cantor und Organist in Kuntzendorf war, unterrichtete ihn daher in seinem 5ten Jahre bereits im Clavierspiele, mit dem er bald darauf auch das Orgelspiel verbinden mußte. Künstler und Dilettanten bewunderten den kleinen 6jährigen Knaben, wie er mit seinen kleinen Fingern schon das große Werk in der Kirche regieren und auf dem Claviere kleinere Sonaten u. dgl. ziemlich fertig spielen konnte. Doch wollte der Vater ihn nicht ausschließlich zum Musiker bilden, sondern bestimmte ihn zum Studium der Theologie und brachte ihn zu dem Zwecke auch 1808 bereits auf das Gymnasium zu Hirschberg. In der Musik erhielt er hier ferneren Unterricht bei dem Organisten Kahl, der über die raschen Fortschritte seines Schülers nicht selten erstaunte. Das bestimmte den jungen G. aber auch bald, die artistische Laufbahn seines Lebens der wissenschaftlichen vorzuziehen, und er ging 1812 nach Liegnitz, wo er sich vortheilhafter noch in der Kunst glaubte ausbilden zu können. Von Liegnitz wandte er sich dann 1816 nach Berlin, und hier fand er denn auch an Bernhard Romberg, Anselm Weber, L. Berger u. A., die sein eminentes Talent zu schätzen wußten, die freundlichsten Gönner, die ihn sowohl bei seinem bereits begonnenen Studium der Composition mit Rath und That kräftig unterstützten, wie auch dazu beitrugen, daß er durch Unterricht in Musik in den angesehensten Häusern sich die Mittel zu seinem ferneren Aufenthalte dort erwerben konnte. Daneben suchte er sich jedoch diejenige glänzende Fertigkeit auf dem Claviere zu erwerben, die heutzutage nöthig ist, um wirklich das Ansehen eines tüchtigen Virtuosen genießen zu können. Dazu diente ihm der nähere und entferntere Umgang mit Hummel, Kalkbrenner und Moscheles, von denen er den ersteren besonders, als einen persönlichen Freund zugleich, sich zum höchsten Vorbilde bei seinen Studien wählte. Mancherlei größere und kleinere Compositionen: Sonaten, Rondo's, Polonaisen, Variationen rc., natürlich für das Pianoforte, mit und ohne Begleitung einzelner oder auch mehrerer anderer Instrumente, von welchen auch Mühling viele in sein bekanntes Museum aufnahm, machten ihn noch bekannter im großen Publikum. Man erkannte bald die Tendenz seiner neuen und theils sehr originellen Arbeiten: dem Spieler nämlich alle Gelegenheit zu geben zur Erwerbung einer glänzenden practischen Fertigkeit und zur Hervorhebung aller Effecte, deren das Pianoforte fähig ist. Aufgemuntert durch die Anerkennung seiner Leistungen vollendete er dann 1828 eine große Pianoforte-Schule. Eine ausführliche Recension derselben, von Gleichmann, befindet sich in der Cäcilia Bd. 14 pag. 265 ff. Er hat darin, neben freilich noch manchem Dürftigen, doch Vieles niedergelegt, was von großem Interesse für den Clavier-Virtuosen und Lehrer ist, der das Mangelhafte

leicht zu ersetzen im Stande seyn wird. — Als Lehrer in der Musik hat sich G. in Berlin die allgemeinste Liebe und Achtung erworben und auch bis jetzt durch Fleiß, Ordnung und Gründlichkeit zu erhalten gewußt. Als ein vollgültiges Zeugniß dafür dürfte gelten, daß die gefeierte Sonntag selbst, während ihres Aufenthalts in Berlin, Unterricht bei ihm nahm und mit dem beharrlichsten Fleiße auch bis zu ihrer Abreise nach Paris fortsetzte. Er besitzt die seltene, dem Lehrer aber so höchst nothwendige, Naturgabe, in den Schülern den Sinn für höhere Bildung in der Musik zu erwecken und rege zu erhalten, einen wirklichen Kunstgeschmack in ihnen hervorzurufen und durch eigene musterhafte Leistungen, auf Erfahrung gegründete Lehren dann noch zu verfeinern. Unter seinen Compositionen sind die Sonaten die zahlreichsten und auch gelungensten, wenn man von dem Ueberladen der Hände absieht, worin er sich nur zu sehr zu gefallen scheint. Im Ganzen mögen bis jetzt ungefähr gegen 40 namhafte Werke von ihm gedruckt worden seyn. D.

Griebel, Heinrich, Oboist in der Königl. Capelle zu Berlin, schätzenswerther Virtuos auf seinem Instrumente. Man rühmt von Berlin aus sein fertiges Spiel sehr, nennt seinen Ton schön, rund, voll; seinen Vortrag angenehm und ausdrucksvoll. Doch hat er sich bis jetzt noch nicht außerhalb Berlin hören lassen. Dagegen kennen wir mehrere Gesangs-Compositionen von einem Griebel aus Berlin, also wahrscheinlich unserem Heinrich G., die auf wahren Kunstwerth Anspruch machen. v. Wzrd.

Mehr Nachrichten von und aus dem Leben dieses Künstlers hoffen wir im Nachtrage zu geben. d. Red.

Griechen — Griechische Musik (im Allgemeinen). I. Das Musikwesen der alten Griechen hat von jeher die Aufmerksamkeit der Philologen und Musikgelehrten in einem hohen Grade auf sich gezogen. Jene fanden sich zum Forschen angeregt durch die enge Verbindung, welche zwischen der Poesie, besonders der dramatischen, und Musik bei den Griechen bestand. Die Musiker und wißbegierigeren Kunstfreunde wurden nicht blos durch das allgemeine kunstgeschichtliche Interesse, das besonders seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts in umfassenderen Arbeiten sich kund that, auf die griechische Musik geleitet; die Erinnerungen und Ueberlieferungen aus derselben hatten sich fast durch den ganzen Lauf der neuern (christlichen) Tonkunst auf eine eigene Weise geltend gemacht. Vom fünften Jahrhunderte an konnte man nicht umhin, bei der Regelung des Tonsystems, dann bei akustischen Berechnungen und in vielfachen anderen Beziehungen sich nach den griechischen Vorarbeiten umzusehen, die Kirchentöne mit den griechischen Tonarten in Parallele zu bringen, bald so bald anders (bis endlich auf die stehengebliebenen Benennungen Glareans) mit griechischen Namen zu versehen, bei der Einrichtung des musikalischen Drama's sich die griechische Tragödie als Vorbild, oder vielmehr ihre Wiederherstellung als eigentliches Ziel zu setzen, bei jedem gelungenen Wurf, z. B. Anfangs bei Peri's (Caccini hätte vielleicht den Vorzug verdient), zuletzt bei Gluck's Dramen sich jener ewig angepriesenen Muster zu erinnern, bei jeder wirklichen oder vermeintlichen Verirrung der neuern Musik auf die angeblich reinere und geistigere Tonkunst der Alten strafend hinzuweisen. Es ist nicht zu leugnen, daß die Beziehung auf einen ganz verschiedenen, keineswegs vorzüglichen Kunstzustand als Muster und Gesetz der neuen Kunst in deren Entwickelungsgang oft verwirrend und hemmend eingegriffen hat. Kiesewetter hat dies in seinen Umrissen der Musikgeschichte besonders in Bezug auf die erste Hälfte etwa der christlichen Zeitrechnung

sehr treffend bemerkt, und man könnte die Spuren störenden Einflusses noch viel weiter verfolgen, als in dem Plane jenes gelehrten Forschers lag. Auf der andern Seite darf aber nicht übersehen werden, wie sehr, bei der nichts weniger als eruditen, rein auf das nächste practische Bedürfniß bedachten Entwickelung, die die Musik besonders in jener ersten Zeit erfuhr, das heterogene Element überfeinerter griechischer Musikwissenschaft zu heilsamer wissenschaftlicher und künstlerischer Anregung und Erweckung gereichen mußte. So machte sich nun von allen Seiten die griechische Musik als ein beachtenswerther Gegenstand wiederholter Betrachtung geltend; die fast unübersteiglichen Schwierigkeiten, welche sich gründlicher Forschung nach ihrem Wesen in den Weg zu stellen scheinen, reitzten den Eifer nur noch mehr an, und das ungemäßigte Vorurtheil für Alles, was griechische Kunst hieß, legte jeder Entdeckung, ja jeder irgend haltbaren Vermuthung erhöhten Werth bei. Die bildende Kunst der Helenen war allen Völkern bis auf unsere Tage unerreichbar geblieben, ihre Baukunst, ihre Poesie durfte nur mit den höchsten Schöpfungen aller anderen Kunstvölker zusammengestellt werden, ihre Religion, ihr ganzes Leben war vom Geiste der Kunst erfüllt; man setzte also voraus, die Musik dieses Volkes auf gleicher Höhe finden zu müssen. Nun trat aber der üble Umstand ein, daß sich von den Werken der alten Tonkunst Nichts wieder auffinden ließ, als drei Hymnen und der Anfang einer pindarischen Ode, und zwar dieses Wenige von sehr zweifelhafter Aechtheit und von unzweifelhafter Werthlosigkeit, wenn man nämlich Vorstellung von Musik als Maaßstab braucht. Man nahm also seine Zuflucht zu den Anpreisungen der alten Dichter und Erzähler und zu den Wundermähren von den Wirkungen der alten Tonkunst, wie man sie noch in Forkel's Geschichte der Musik fleißig zusammengetragen findet; und wo dies nicht genügte, oder genauere Forschung mit einem ungünstigen Resultate drohte, da zog man sich auf die hohe Meinung zurück, die alle übrigen Kunstleistungen der Griechen von ihrem Kunstsinne und ihrer Kunstbildung im Allgemeinen erweckt hatten. Noch in neuester Zeit hat der eifrige Forscher Drieberg (Wörterbuch d. gr. M.) sich vielfältig zu solchen Zirkelschlüssen verleiten lassen, wenn er z. B. bemerkt, daß die Gesetze der Melopöie im höchsten Grade unvollständig, oder die prosodische Rhythmik ungeeignet sey, der griechischen Musik diejenize Consolidation zu geben, die unsere Musik durch den Tact gewonnen hat; und nun sich bemüht, den offenbaren Mangel durch künstliche Schlüsse und Conjecturen zu bedecken, denen immer nur die Voraussetzung zum Grunde liegt, es könne der griechischen Musik eben diese Seite oder diese Ausbildung unmöglich gemangelt haben. Auf der andern Seite fehlte es denn freilich auch nicht an Zweiflern, die die griechische Musik mit der unsern zusammenhielten und weit herabstellten, eine Ansicht, die Marpurg und Forkel mit entschiedener Kenntniß der neueren Musik und fleißigem Studium der Vorarbeiten vertreten. — II. Wollen wir eine möglichst bestimmte Anschauung von der hellenischen Tonkunst gewinnen, so müssen wir vor Allem jene rednerischen Anpreisungen der Dichter und Philosophen beseitigen; nur glaubhaft erwiesene Thatsachen und sachverständige Berichte können uns sicher leiten. Wir müssen ferner der vorgefaßten Meinung von der Vortrefflichkeit aller hellenischen Kunst im Allgemeinen entsagen. Aus dem Besitze der einen Kunst folgt nicht der der andern (sonst wäre Raphael ein großer Tonkünstler und Mozart ein großer Maler gewesen), sondern viel eher das Gegentheil. Die Griechen sind überall das nach Außen lebende, in der Anschauung kunstthätige Volk; darum ist ihre Plastik zur Vollendung gekommen und

ihre ganze Poesie nach der Seite der Anschauung gewendet; Denken und Empfinden ist ihnen sogleich Vorstellung, Bild; schon ihre Sprache trägt den Stempel dieser Grundneigung. Aber eben daraus darf schon gefolgert werden, daß die andere Seite, daß die vorzugsweise innerliche Kunst der Töne bei ihnen nicht zu gleicher Vollendung gekommen seyn könne. Ueberhaupt kann eine so generelle Abwägung und Schätzung geistiger Potenzen zu keinem wahrhaften Resultate führen; sie ist in der That unmöglich, eine grundlose Verwechselung des Qualitativen und Quantitativen. Die Frage kann uns nicht seyn: ob und wie vortrefflich die griechische Tonkunst, ob sie der unsrigen vorzuziehen sey oder nicht? — sondern: welches ihre Aufgabe und ihr Inhalt, ihre Bestimmung im griechischen Volke, ihr Verhältniß zum Volksleben gewesen sey? Von hier aus wird sich dann ergeben, welches ihr Verhältniß zu unserer Tonkunst, ihre Bedeutung in der allgemeinen Kunstentfaltung ist; Fragen, deren Beantwortung wir uns hier versagen müssen. — III. Wenn wir hiernach die Hülfsquellen für die Lösung unserer Aufgabe betrachten wollen, so finden wir, daß sie bestehen würden: 1) in einer Auffassung der hellenischen Zustände, deren integrirender Theil die Musik gewesen; 2) in Musikwerken, wenn sich deren fänden; 3) in zuverlässigen Zeugnissen über die Beschaffenheit und Leistungen des Musikwesens. Diese Quellen würden uns nur dann ein vollständiges Resultat gewähren, wenn sie uns nicht blos eine allgemeine Vorstellung von griechischer Musik, sondern auch Auskunft über ihre Beschaffenheit in den verschiedenen Zeiträumen hellenischen Volkslebens, wenigstens in dem der höchsten Volks- und Kunstblüthe ertheilten; denn alle Kunst ist ein geschichtlich in und mit dem Volke Lebendes, sich Verwandelndes, sich Vollendendes; jede nicht historische Betrachtung der Kunst kann nur abstract und in unlebendiger Weise einseitig ausfallen. Sollte aber — wir scheuen uns nicht, es im Voraus auszusprechen — eine solche geschichtliche Erkenntniß uns in den vorhandenen Quellen nicht bereit seyn, so beweiset auch dieser Mangel ein Positives; daß nämlich die griechische Musik keine der geschichtlichen Unsterblichkeit würdige Entfaltung in sich erlebt hat, sondern nur würdig und uns nöthig ist als ein einfacher Moment in der gesammten Kunstentfaltung*). Und dieser Fall ist wirklich vorhanden. Von griechischen Musikwerken ist uns, wie schon erwähnt, nichts aufbewahrt, als die Melodie von drei Hymnen (an Kalliope, Apollo und Nemesis), und von einem Theile einer pindarischen Ode. Die ersteren hat Vincentio Ga-

---

*) Wenn kein junger Sperling ohne unsern Gott auf die Erde fällt, so ist kein Denkmal alter Zeiten für uns verloren gegangen, das wir zu beklagen hätten. Sollte seine Vorsorge sich nicht über Schriften erstrecken, da Er selbst ein Schriftsteller geworden, und der Geist Gottes so genau gewesen, den Werth der ersten verbotenen Bücher (Apgesch. 19, 19) aufzuzeichnen, die ein frommer Eifer unserer Religion dem Feuer geopfert? Wir bewundern es an Pompejus als eine kluge und edle Handlung, daß er die Schriften seines Feindes Sertorius aus dem Wege räumte, warum nicht an unserm Herrn, daß er die Schriften eines Celsus hat untergehen lassen? Ich meine also nicht ohne Grund, daß Gott für alle Bücher, woran uns was gelegen, wenigstens so viel Aufmerksamkeit getragen, als Cäsar für die beschriebene Rolle, mit der er in die See sprang, oder Paulus (2 Ep. an Timoth. 4, 13) für sein Pergamen zu Troada. — Hatte der Künstler, welcher mit einer Linse durch ein Nadelöhr traf, nicht an einem Scheffel Linsen genug zur Uebung seiner erworbenen Geschicklichkeit? Diese Frage möchte man an alle Gelehrte thun, welche die Werke der Alten nicht klüger, als jener die Linsen zu brauchen wissen. Wenn wir mehr hätten, als uns die Zeit hat schenken wollen, so würden wir selbst genöthigt seyn, unsere Ladungen über Bord zu werfen, unsere Bibliotheken in Brand zu stecken, wie die Holländer das Gewürz. Hamann (Schriften in Roth's Ausgabe Bd. 2 S. 18). Eine Betrachtung, die manchen unserer Sammler und Forscher an das Herz zu legen wäre.

lilei in seinem Dialogho della Musica antica e moderna (Florenz 1581 und 1602) zuerst bekannt gemacht; sie sollen ihm von einem vornehmen Florentiner zugekommen seyn, der sie genau nach einer in der Bibliothek des Cardinals St. Angelo in Rom befindlichen Handschrift copirt haben will. Allein in Galilei's und seiner Freunde Köpfen spukte damals das Project, die griechische Musik (unter dem Namen der nuova musica) gegen die herrschende gelehrte Musik (den Contrapunkt) wieder geltend zu machen; sollte nicht hinter dem Funde eine gutgemeinte Täuschung denkbar seyn? Drieberg (a. a. O. Art. notirte Hymnen) stellt noch andere gegründete Bedenken gegen die Aechtheit auf. Dasselbe gilt von dem pindarischen Fragmente, das der eben so leichtgläubige als gelehrte Kircher (Musurgie) in der Bibliothek des Klosters St. Salvator bei Messina gefunden haben will. Allein, die Aechtheit angenommen, so ist das Alter dieser Musiksätze durchaus ungewiß. Es wird in die Zeit Kaiser Justinians, oder Hadrians, für die beiden ersten Hymnen nach der günstigsten (keineswegs aber sichersten) Conjektur in die Zeit des Aristoxenos gesetzt, also keineswegs in diejenige Periode, die wir weiter unten als die glücklichste der griechischen Tonkunst werden annehmen müssen. Ein so isolirtes, dem Datum nach unsicheres und ungünstiges, in seiner Aechtheit so zweifelhaftes Denkmal ist schon für sich von keiner Bedeutung; was man aber noch daraus entnehmen könnte, wären Momente, die wir schon anderwärts sicherer und umfassender beurkundet finden. Es bleiben uns freilich hiernach nur die Aeußerungen der Schriftsteller übrig, unter denen die Musikgelehrten natürlich die ergiebigsten und an Sachkenntniß zuverlässigsten sind. Allein die frühesten dieser letzteren gehören ebenfalls nicht der voraussetzlichen Blüthezeit griechischer Musik an. Aristoxenos, der älteste der griechischen Theoretiker, von dessen Werken wir Etwas aufzuweisen haben, ist ein Zeitgenosse Alexanders des Großen, also etwa um 350 v. Christus zu setzen, etwa ein Jahrhundert nach der großen Kunst-Periode; Euklides ist etwa hundert Jahre jünger, so die übrigen bis auf den jüngsten, Briennius, der zu Anfange des 14ten Jahrhunderts (nach Christus) schreibt. Dabei ist der eigentlich historische Gehalt dieser Schriftsteller viel zu gering, als daß er uns den Verlust der Kunstwerke ersetzen könnte. Was endlich von nicht-musikalischen Schriftstellern vor Aristoxenos, z. B. von Plato, gelegentlich über Musik mitgetheilt wird, ist so vereinzelt und für den Begriff der Sache so unbestimmt, daß es hier vollends nicht in Betracht kommen kann. So müssen wir uns also überzeugt halten, daß eine wahrhaft geschichtliche Auffassung der griechischen Musik uns nicht gegeben ist, und daß uns nur obliegen kann, von dem Grundwesen derselben eine Vorstellung zu fassen und an den bekannten Zuständen griechischen Volks- und Kunstlebens zu bewähren. — IV. Um uns hiebei möglichst kurz und klar zusammen zu fassen, gehen wir von den Momenten im Volksleben aus, von denen bezeugt ist, daß sie sich ihre Musik herangezogen haben. Auf diesem Wege werden wir uns alsbald überzeugen, was die Griechen von der Tonkunst verlangt haben, was sie ihnen hat seyn können, wo sie ihre höchste Aufgabe bei ihnen gefunden, und welches, dieser Aufgabe gemäß, ihre Beschaffenheit hat seyn müssen. — 1) In allen innerlich erweckten Völkern, und so auch bei den Griechen, finden wir am frühesten und weitesten verbreitet das Lied. Aus späterer Zeit werden uns Lieder der verschiedensten Art und des mannigfachsten Inhalts aufgezählt: erotische und Hirtenlieder, Schnitter- und Drescherlieder, Müller- und Schifferlieder, eben wie bei uns. Wir wissen auch, daß die Führung der Sicheln und Ruder durch Liedgesang gelenkt

und belebt wurde, und müssen annehmen, daß diese Lieder prosodisch und musikalisch höchst einfach und gleichmäßig eingerichtet gewesen, um den Tact jener mechanischen Bewegungen zu geben. Auch an Rundgesängen und besonders vorzutragenden Scolien hat es natürlich bei der Bekränzung des Bechers nicht gefehlt. Man würde aber irren, wollte man überall jenen lyrischen Character erwarten, den unsere Componisten mit Recht vom Liede fordern. Eine Stammeserinnerung (z. B. in jener Scolie: Telamonide, tapferer Ajax, du bester von allen Hellenen nach dem Peliden, die Ilion bestürmten! Telamon zog zuerst aus, Ajax folgte ihm, der zweite unter den Achaiern nächst Achilleus.) genügte zur Beseelung der wein- und kampffrohen Genossen. Wo auch eine unmittelbarere Gefühlserregung spricht, tritt sie doch stets, dem Grundzuge hellenischer Sinnesweise gemäß, in Form der Anschauung auf, bewegt sich in Reihen von Bildern, mit sinnigen Denksprüchen durchflochten. Der frühere und früheste Liedesinhalt aber waren Götter- und Heroensagen, die Erzählung von den Thaten und Geschicken der Vorfahren, hoher Geschlechter, verwandter Stämme, sodann der Preis olympischer und anderer Sieger, wieder ganz angefüllt mit Erzählung und Bild. Letzterer Art ist jener (erste pythische) Gesang Pindars auf den Wagensieg Hierons, von dem Kircher die Melodie der ersten Zeilen (bis zum Gedankenstriche):

Goldne Ley'e, du Phöbos und braunlockiger Musen zugleich
Ein gemeinsam eigenes Gut, welcher leis' aufhorchet der Schritt in des Fests Anfang;
Auch lauscht deinem Anklang Sängers Ohr,
Sobald den Gesängen, den Reihnanführern, du Anbeginn darstellst von dem Schlage berührt.
Selbst des Blitzstrahls Lanzenwurf auch löschest du —
Ewigen Feuers. Es schläft auf des Zeus Machtstabe der Adler, die schnellhinschwebenden Fittiche beid' abgesenkt, der
Vögel Fürst. (Thiersch.)

aufgefunden haben will. Zuletzt sind noch Hymnen zum Preis der Götter zu nennen, vollkommen der nun sattsam aufgewiesenen Seite der Anschauung entsprechend, für die jene zwei (unter anderen bei Forkel vorfindlichen) Hymnen als Beispiel dienen könnten. — Alle diese Lieder und Sagen und Hymnen nun sind gesungen worden. Ihr Musikalisches hat sich (wenn man nicht jene Melodien aus Galilei und Kircher für ächt und alt annehmen will) nicht erhalten. Nur so viel scheint sicher, daß wir auch bei den Griechen jenen frühen Zustand des Volks- oder lyrisch-epischen Gesanges anzunehmen haben, der sich im Mittelalter bei allen sangliebenden Stämmen findet, und der Natur der Sache entspricht. Zu irgend einem Liede nämlich erschallt, aus der Brust des Dichters selbst, eine Weise (in der Sprache der altdeutschen Kunst), die beliebt, wiederholt, unbewußt im Munde des Volkes umgeändert, dem Volke mundrecht, und so aufbewahrt wird, während der erste Sänger vielleicht längst vergessen ist. Die beliebte Weise wird von späteren Dichtern benutzt (wie bei uns die Choralmelodien von späteren Liederdichtern) und wird so eine feste oder stehende Melodie, bei den Griechen Nomos (νόμοσ, Gesetz, festgesetzte Weise) genannt. Es ist begreiflich, daß ein solcher Nomos den nachfolgenden Dichtern, nachdem sie ihn dem Sinne ihrer Aufgabe gemäß erwählt haben, wieder zur Reglung und Befestigung des Characters ihrer Verse dient und so typische Weihe und Kraft, für den Sinn des Volkes eine gewisse Heiligung, wahre Gesetzeskraft erhält. Dies spricht ausdrücklich Plutarch (de mus. p. 1133) aus; und wenn Aristoteles (probl. s. 19) die Benennung Nomos von dem Umstande herleitet, daß Anfangs, vor der Erfindung der Schreibkunst, die Staatsgesetze selbst abgesungen worden seyen, um sie besser dem Ge-

dächtnisse einzuprägen, so ist diese Ableitung keineswegs mit unserer Erklärung im Widerspruche; entweder hat man also für die Gesetze schon vorhandene Melodien (musikalische Nomoi) benutzt, oder umgekehrt die alten bei den Gesetzen eingeführten Melodien später als feste Liedesweisen beibehalten. — 2) Aus den Nomen andächtigen Inhalts sollte sich nun jene höchste Form hellenischer Poesie herausbilden, in der auch die Musik ihre höchste Aufgabe in Hellas fand. Schon bei den Umzügen ältester Dionysosfeier wurden zum Preise des Gottes dithyrambische Chöre mythischen Inhalts abgesungen, und in den Pausen fehlte es nicht an improvisirten Späßen (Lazzi der alten ital. Comödie) Einzelner. Hier sehen wir naturalistisch Gesänge froherregten geweihten Inhalts mit Rede durchflochten. Thespis ergriff dieses Element. Statt der zufälligen Zwischenredner mit ihren unberechneten Scherzen führte er einen bestimmten Recitanten ein, der in mancherlei Masken auftrat, auf den Inhalt des Chorgesangs bezügliche Verse zu sprechen, mit dem Chor in Wechselrede zu treten. In dieser Weise wurde 535 vor Christus des Thespis Alceste in Athen auf einer hölzernen Bühne beim Dionysostempel aufgeführt, und dies war der Anfang der griechischen Tragödie; wie dieselbe sich in Aeschylus zur höchsten Erhabenheit emporgeschwungen, und in Sophokles und Euripides vollendet hat; wie schon in Letzterem und den Nachahmern jener Großen das Sinken begann, ist nicht hier abzuhandeln, sondern mag in den Didaskalien des zweiten Bandes von Droysens Aeschylus nachgelesen werden. Man kann hier nur flüchtig daran erinnern, daß diese Tragödien der höchste Verein aller Künste, der Poesie, der Musik, der Mimik und des Tanzes, der mitwirkenden Bau- und bildenden Kunst waren, daß sie Volksfeste waren, unter freiem Himmel dem eingeladenen Volke, zehn- und zwanzigtausenden — später, bei den Römern achtzigtausenden von Zuhörern dargestellt, daß sie aber nicht blos durch die äußerliche Stellung und durch ihren den Sagen und Vorstellungen des Volkes, wohl gar den eben vollführten Thaten der hier Versammelten (wie die Perser des Aeschylus) entnommenen Inhalt im tiefsten Sinne volksthümlich, sondern nach ihrem Ursprunge und Inhalte auch religiöser Weihe voll waren. Eben in den Chören, die der geheiligte Anfang, dann (bis auf Aeschylus) so entschieden die Hauptsache waren, daß man, was zwischen ihnen vorgestellt und geredet wurde, die Episode nannte: eben in diesen Chören wurde auch von den Meistern des Drama's, vorzüglich von Aeschylus, die Beziehung auf das Göttliche zunächst festgehalten; sie schwebten über dem Hergange wie das höhere Bewußtseyn, das sich im Busen des Volkes über die Thaten und Verirrungen der Helden erhebt und durch den Mund des Dichters offenbart. Wenn wir nun wissen, daß diese Dramen, besonders aber die Chöre derselben, gesungen und mit Instrumenten begleitet wurden, so bedarf es wohl für Niemand mehr des Beweises, daß hier die griechische Tonkunst ihre höchste Aufgabe gefunden hat. Ist dies aber wahr (und wir werden es weiterhin noch von einer andern Seite dafür erkennen müssen), so folgt schon, daß die höchste Periode der griechischen Musik dieselbe gewesen seyn müsse, in der die Tragödie sich vollendet hatte unter Aeschylus, Sophokles und Euripides, etwa zwischen 550 u. 450 vor Christus. Der schnellen Blühte folgte schneller Fall. Die Meisterwerke wurden umgeändert, zurückgelegt, — die Chöre wurden als lästig und langweilig weggelassen und durch Concertstücke die entstandenen Lücken ausgefüllt. Es ist zu bemerken, daß Aristoxenos, der älteste unserer sachverständigen Berichterstatter, in der Zeit des Verfalls lebte. — 3) Die Erwähnung der Con=

certstücke führt uns, ehe wir das Musikalische der Tragödie näher betrachten, auf die dritte Richtung griechischer Musik, die selbstständige Instrumentalmusik. Man könnte, gegen die obige Ansicht, meinen, daß vielleicht hier, unabhängig vom Standpunkte der Poesie, die Tonkunst einen selbstständigen Triumph errungen. Aber schon die Aufgaben der Instrumentalmusik weisen diese Vermuthung zurück. Die Instrumentalstücke, Nomen genannt wie die alten Gesangsweisen, dienen zuerst (im Hyporchema) im Verein mit Gesang, dann ohne ihn zur Leitung des Tanzes, — auch des Kriegsmarsches u. s. w. Dann werden sie zur Begleitung selbstständiger Pantomimen, gleich unserer Balletmusik, gebraucht. So stellte der berühmteste, für die Flöte (Aulos) geschriebene pythische Nomos den Kampf Apollons mit dem Drachen dar. In fünf Theilen ahmte er nach, wie der Gott die Größe des Ungeheuers erforscht, ob es verdiene, von ihm erlegt zu werden, wie er den Drachen hervorruft, mit ihm den Kampf beginnt, ihn erlegt, und den Sieg durch Tanz feiert (Thiersch, Einleitung zu Pindar S. 60 Thl. 1.). Dem Flötenbläser, welcher den Nomos vortrug, waren, wie dem Virtuosen im Concerte bei uns, andere zur Begleitung gegeben, Flöten und Kitharen. Offenbar erschien ein geübter Tänzer als Apollon, darzustellen, was der Nomos aufführte, begleitet von einem Chor Delphiern. Bei Darstellung des Kampfes selbst stimmte sogar die Trompete ein, und ward das Zähnknirschen des verwundeten Thiers nachgeahmt. In einem andern Nomos, dem vielhauptigen (wohl ein Gattungsname für jeden aus mehreren Theilen bestehenden), wurden die Klagen dargestellt, welche die Gorgonen um Medusa erhoben, und der jammernde Laut aus den Häuptern ihrer Schlangen nachgeahmt. Daß solcher Nomen (wie auch der Gesangesnomen) viele waren, die man bald nach ihrem Inhalte, bald nach ihren Erfindern (z. B. einen der berühmtesten für Kithara nach Terpander), bald nach dem Vaterlande oder der Tonart (z. B. lydische, äolische), bald nach dem rhythmischen Maaße (z. B. orthische, trochäische) nannte, — daß auch bei den öffentlichen Spielen vorzügliche Auletisten und Citharöden mit dergleichen Nomen Preise errangen (z. B. Archias auf den olympischen, Kephallenios auf den pythischen Spielen), sey nur beiläufig bemerkt. So wenig man in unserer Virtuosen- und Balletmusik den Gipfel unserer Kunst erblicken kann, so wenig darf man dies bei den instrumentalen Nomen der Griechen; nach künstlerischer Bedeutung und Ausstattung, wie nach volksthümlicher Schätzung treten sie sogleich hinter die dramatische Musik. — V. Gehen wir nunmehr zu jener höchsten Musikleistung zurück, um mit sachverständigem Blicke zu forschen, welche Aufgabe sich dem Musiker in den dramatischen Gedichten geboten habe, so tritt uns schlagend die Unmöglichkeit entgegen, daß diese Gedichte, oder auch nur ein einziger Chor aus ihnen, hätten componirt werden können in der Weise unserer Musik. Die ganze Tendenz ist wieder, wie in allen griechischen Dichtungen (man vergleiche das Chorfragment im Art. gr. Rhythmus), Anschauung, der sich aus dem Innern nach Außen wendende, am Aeußern sich seiner bewußt werdende Geist. Hier muß die Musik dem Worte angeketteten Fußes gefolgt seyn, nirgends kann sie verweilt, zurückgekehrt, sich vertieft, — nirgends sich selbst geltend gemacht haben. Hätte sie es versuchen wollen, so mußte alsbald der unaufhaltsame Strom des Gedichts erstarren, Ideen, Gang und Form desselben zerrissen werden; ja, hätte die Musik nur die Grundempfindung mit Macht ergreifen und voll aussprechen wollen, so würde sie damit alle die vorbeieilenden, dem Ganzen wesentlichen Bilder und Anschauungen versenkt und ver-

schwemmt haben, u. wäre ihrerseits von jedem Worte, das man verstanden hätte, gestört und widerlegt worden. Jeder Componist, der sich selbst und seine Kunst an einer solchen Aufgabe prüft, wird uns beistimmen müssen. Nichts also konnte die Aufgabe der dramatischen Musik seyn, als: das Wort des Dichters dienend zu tragen. Die feierlich abgemessene Sprache des Dialogs hatte nur einen Schritt vorwärts zu thun, und ihre Accente wurden bestimmte Tonintervalle, wie wir noch heutigen Tages an französischen Tragöden der klassischen Schule wahrnehmen können. Die Chöre waren von Haus aus Feiergesänge, und ihre Melodien allbekannte, längst beliebte, heilig gehaltene Nomen, der Weiheschmuck des Gedichts. Die Instrumente begleiteten diese Nomen, stützten und leiteten die Recitation des Dialogs *), und trugen dort zur Verstärkung, hier zur Reglung des gesungenen oder recitirten Wortes, überall zum Schmuck und Schwung der Rede bei. Sogar der weite Umfang der Theater machte diese Weise der Recitation nothwendig; nur schärfer bestimmte Sprachmodulation kann in weiten, unbedeckten Räumen das Wort vernehmlich machen, nur musikalisch bestimmte Recitation konnte in den Schallvasen der Theater die zur Verstärkung so nöthige Resonanz wecken, und nur die kurze Dauer der nach dem poetischen Rhythmus gemessenen Töne (vergl. den Art. griech. Rhythmus) konnte verhindern, daß diese Resonanz nicht zum verwirrenden Echo umschlug. Nun erst begreifen wir, daß die Dichter, Aeschylus und die Nachfolger, wie die früheren, das Musikalische ihrer Tragödien selbst bestimmten; sie wählten nur die bekannten Nomen und fixirten die declamatorischen Accente. Nun erkennen wir aber auch, daß die griechische Musik nicht weiter schreiten, sich nicht weiter entfalten konnte, ohne mit ihrer wesentlichen Aufgabe zu zerfallen. Daher wird jedes Anschwellen des musikalischen Elements argwöhnisch bewacht. Schon die äschyleische Begleitung wird vom ältern Tragöden Pratinas angefeindet:

Was ist das für ein wilder Lärm, was für ein tosender Chorgesang?
— — — — —
Die Flöte folge nach mit ihrem Schall.
Da sie nichts ist, als des Jubels Dienerin;
Wenn sie zu Faustkampf, wenn sie zu thyrsosgeschleudertem Streit in wildem Weinrausch
Heeresführerin will seyn:
Schlag' die Phrygierin, die buntes Getös' in die Luft gießt,
Wirf in das Feuer das speicheltriefende Rohr,
Den Schwerlallendgesangestaumelrhythmentrunkenbold!
Du aber wollest dem künstlichen Bohrstahls Sohn, Dionysos,
Du Wehrer des Bösen, wehren! (Droysen.)

Als aber Euripides mehr als einen Ton, wohl gar kleine Melismen einer und der andern Sylbe zuertheilt, verfällt er sogleich dem stets treffenden Aristophanes: er habe wie eine Spinnerin

Die Spindel voll vom Flachse
Ei—ei—ei—eilig in den Händen drehend
(ει—ει—ει—ει—ει—ισσουσα χεροῖν)

den Flachs des Wortes mit endlosem Wasser benetzt; und Aeschylus ist es (in den Fröschen), der vom Pratinas gescholtene, der dem jüngern Tragöden die unglückliche Ei—ei—ei-Passage nachsingen muß. Hiermit erhalten

*) Bedienten sich doch sogar die Volks- und Gerichtsredner der Fistula, kleiner Stimmpfeifen, um im Eifer des Vortrags den mäßigen, anständigen Ton zu behalten; die Fistula wurde von einem verborgenen Sclaven zur rechten Zeit angeblasen.

denn auch die Strafen, mit denen die Spartaner mehr als einmal Erweiterer des Saitenspiels belegten, und die von Plato angerathene Beschränkung des Musikstudiums den rechten Sinn. — VI. Vergleichen wir mit dieser aus den hellenischen Volks- und Kunstzuständen geschöpften Ansicht die Resultate, welche wir aus den Schriften der griechischen Musikgelehrten entnehmen können, so finden wir volle Uebereinstimmung. Diese Schriften sind aus späteren Zeiten; sie könnten daher eine weitere Entfaltung der Tonkunst beurkunden, als der äschyleisch-euripideischen Zeit eigen war. Wir finden aber keinen wesentlichen Fortschritt, sondern nur einige äußerliche, vereinzelte Nachwüchse; man möchte im Sinne der griechischen Kunst sagen Auswüchse. Es ist zu einigen harmonischen Combinationen (vergleiche den Art. griech. Harmonie), zu einer Art von sehr hazardirtem Diskantus, zu einer gelegentlichen Figur in den Aulen und Kitharen gekommen; aber eine wahre Harmonie hat sich nicht gebildet. Sie würde mit der Grundlage und dem Grundwesen der griechischen Musik im Widerspruch gewesen seyn; sie hätte den unaufhaltsam vorschreitenden Vers des Dichters verstrickt, das Wort verschlungen, den prosodischen Rhythmus aufgehalten und in seinem Wesen getödtet, wie später Gregor I. ihn tödten mußte, damit der Takt erstünde. Der Takt aber ist auch den späteren Griechen unbekannt geblieben, und mußte es. Er kann nur da geltend werden, wo die musikalische Form die herrschende ist; dem widersprach aber griechische Sinnesweise, Inhalt und Form ihrer Gedichte, wie ihrer Musik. Ohne Takt ist wiederum (man vergl. d. Art. griech. Rhythmus) keine höhere Entfaltung der Musik, und vornehmlich der Instrumentalmusik möglich; sie erfordert Mehrstimmigkeit, und diese, wenn nicht allaugenblicklich Verwirrung eintreten soll, die bestimmte Ordnung der Taktverhältnisse. Daher konnten und mußten die Griechen sich, unbeschadet einzelner gelegentlicher Zusammenklänge, im Ganzen an unisonen oder octavenmäßigen Melodien genügen lassen; daher bereicherten sie zwar (vergl. d. Art. griech. Instrumente) ihre Instrument-Gattungen, besonders die zur Begleitung geeigneten harfenartigen Classen, konnten aber nie zu einem eigentlichen Orchester kommen, nämlich zur Erfindung und Combination solcher Instrumente, die einer selbstständigen Kunst-Production genügen können; der Kern des Orchesters, das Quartett der Streich-Instrumente, hat ihnen stets gefehlt. Daher endlich hat ihre Theorie es ununterbrochen und unermüdlich bis in das Spitzfindige (vergl. d. Art. Melopoie, gr. Tongeschlechte, gr. Tonarten) mit der Ordnung der Melodie zu thun, und ihre Notirung (im Art. gr. Notirung) erfindet (aus Mangel an Bewußtseyn einer höhern, in der Harmonie und im Kontrapunkt realisirten Einheit) für jeden Cötus von Melodien mühselig neue Zeichenreihen, wird aber dadurch die letzte Hemmung eines wesentlichen Fortschrittes. Das Wort verkörperlichen war die Aufgabe der griechischen Musik gewesen. Das Wort beseelen, die neue und höhere Aufgabe, konnte diesem Volke nie, am wenigsten in seinem Verfall, anvertraut werden. Es wurde die erste Aufgabe der christlichen Tonkunst. ABM. (A. B. Marx).

Griechische Harmonie. Der alte Streit, ob die Griechen eine Harmonie gekannt haben, das Wort in unserem Sinne genommen, hat nur deswegen der Entscheidung so lange entschlüpfen können, weil man meist versäumte, den Begriff von Harmonie im Voraus festzustellen. Man kann diesen Begriff oberflächlich so bestimmen, daß überhaupt jeder, oder doch jeder regelmäßige Zusammenklang verschiedener Töne schon Harmonie genannt wird. In diesem Sinne haben die Griechen unleugbar

Harmonie gehabt. In einem tiefern, das Wesen der Sache fassenden Sinne müssen wir aber unter Harmonie die Zusammenstellung der von Natur, durch ihren Ursprung und Inhalt, einigen Töne, die dem Naturgesetze und der künstlerischen Vernunft gemäße Fortführung (Aus= einander= und Wieder=Zusammenführung) dieser Töne verstehen. Wenn unsere jetzige Harmonik ihren ersten Accord aus irgend einem Urtone, z. B. C, abzuleiten, diesen Accord in einen andern naturgemäß fortzufüh= ren, diesen wieder nach bestimmtem Naturgesetze auf den Ursprung zurück= zuleiten

und von diesem Anfange aus (dessen Richtigkeit hier nicht weiter erörtert wird) das ganze System der Harmonie, Mehrstimmigkeit und Modulation zu entfalten vermag, so besitzen wir Harmonie in jenem tieferen Sinne, die aber dann nicht eine Sammlung zufällig ertappter Zusammenklänge ist, sondern die vernunftgemäße u. naturnothwendige Entfaltung des ganzen Ton= wesens, so weit es über die dürre Einstimmigkeit hinausgeht. Die Frage, ob ein Individuum oder Volk solche Zusammenklänge in größerer oder ge= ringerer Zahl besessen? ist von geringer Bedeutung; die Frage, ob es in jenem höheren Sinne Harmonie besessen? ist gleichbedeutend mit der, ob es sich aus der bewußtlosen Kindheit des Kunstlebens zur Selbstständigkeit und Herrschaft in der Kunst emporgeschwungen? Denn wer nicht in dem tiefen Begriffe der Harmonie die Zügel aller Tonbewegung in Händen hat, muß jeden Augenblick dem Zwiespalte zwischen seiner Absicht und der natürlichen Neigung der Töne verfallen. — I. Das Wort Harmonie gebrauchten die Griechen im Allgemeinen (wie auch wir) von jeder Uebereinstimmung verschiedener Dinge, im Besondern von jedem Tonkonnex, z. B. eines In= tervalls, einer Octavengattung, Tonart, Melodie, auch für das enharmo= nische Geschlecht. Daher bezeichnet der Ausdruck unter Anderem auch (bei Aristoteles) die Octave, (bei Pherekrates im Plutarch, der erwähnt, Phrynis habe auf 5 Saiten 12 Harmonien herausgebracht) Harmonien in unserem Sinne. In der schärfern Kunstsprache unterscheiden aber die Alten an ihren Tonfolgen (nach Gaudentius): ob sie homophon sind, im Einklange aller Stimmen, oder symphonisch. Was in ihrer Kunstsprache Symphonie bedeute, ist im Artikel griechisches Tonsystem gesagt. Unter den Symphonien unterschieden sie aber noch Antiphonien (Octa= ven und Doppel=Octaven) von den übrigen Symphonien (Theon aus Smyrna), oder unter diesen wieder (nach Briennius) von der Sympho= nie im engsten Sinne (Quarte oder Octave derselben) die Paraphonie oder das Intervall der Quinte und Duodezime. Das Zusammenschlagen von zwei oder mehr Tönen überhaupt heißt bei Porphyrios Hama= krusis oder Synkrusis, und Poikilia (nach Plato de leg. lib. 7) diejenige Weise musikalischen Vortrags, wo die Begleitung der Saiten= instrumente von dem Gange der Singstimmen abweicht, also eine harmoni= sche Zwei= oder Mehrstimmigkeit. Nicht blos diese Benennungen, sondern zahlreiche Aeußerungen und Anspielungen erweisen den Gebrauch von Zu= sammenklängen. Aristoteles (περι κοσμου l. 5.) sagt, Musik bilde (eben so wie die Erde aus widerstreitenden Elementen) aus hohen u. tiefen, lan=

gen u. kurzen, in verschiedenen Stimmen (ἐν διαφόραισ φωναῖσ) unter einander gemischten Tönen eine einige Harmonie. Cicero (de rep. l. 2) braucht dasselbe Bild in Bezug auf den Staat: ut in fidibus ac tibiis ac cantu ipso ac vocibus concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis — isque concentus ex dissimilarum vocum moderatione concors etc. Seneka sagt dasselbe: doces me — quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia; vieler ähnlicher Zeugnisse der Griechen und der ihnen nachahmenden Römer zu geschweigen. Auch die Compositionslehre der Alten (Melopöie) nimmt von dem Daseyn harmonischer Zusammenklänge Notiz; sie nennt Petteia die Wiederholung, Tone das Aushalten eines harmonischen Zusammenklanges, Ploke die Führung eines solchen, und zwar Anaploke die Führung aufwärts, und Kataploke die Führung abwärts. — II. Fragen wir nun näher nach der Beschaffenheit dieser Zusammenklänge, so finden wir, daß die ersten (und anfänglich wahrscheinlich einzigen) die Octaven und Doppel-Octaven gewesen sind, die schon früh nicht blos einzeln, sondern in Folgen (unserem all' ottava) angewendet wurden. In der That lag die Entdeckung dieses ersten Schrittes über die Homophonie nahe genug, da man Chöre von Knaben- u. Männerstimmen, Knaben- und Männer-Aulen, hatte. Schon Aristoteles erkennt diese Octavengänge an und fragt, warum man nicht eben so wohl aus den anderen Symphonien Folgen bilden könne, nämlich Quintenfolgen und Quartenfolgen? Mit Unrecht hat man also, wie es scheint, den Griechen hin und wieder Quinten- und Quartenfolgen zugeschrieben; die Frage des Aristoteles setzt voraus, daß man sich schon empirisch von ihrer Unzulässigkeit überzeugt habe. Aber eben so unrichtig wäre es, daraus zu folgern, daß die Griechen sich überhaupt keiner zusammenhängenden Reihen vermischter Intervalle, namentlich Quarten und Quinten, bedient hätten. Da sie nach Aristorenos schon in solchen

stimmten, so lagen sie ihnen in der That nahe genug zum Gebrauch; auch würden die Ausdrücke der vorigen und ähnlicher Beweisstellen von verschiedenen, ungleichen, abweichenden Tönen für die fast dem Einklang gleichen Octaven nicht passend seyn. Wenn wir aber noch bei dem Platoniker Aelian im Timäus lesen, die Symphonie sey ein Zusammentreffen von zwei oder mehreren Stimmen, so können wir noch weniger annehmen, es sey etwa nur von zwei oder mehreren übereinandergesetzten Octaven die Rede. Allein nicht blos Octaven, Quarten und Quinten, auch Terzen und der Triton (die übermäßige Quarte) fanden unter den harmonischen Zusammenklängen ihre Stelle. Gaudentius sagt: paraphoni sunt, qui medii inter consonum et dissonum, in mistione consoni sunt, uti in tribus tonis videtur a parypate meson usque ad Paramesen, et in tonis duobus a meson diatono ad Paramesen. Auch Terzenfolgen scheinen, wenigstens in späterer Zeit, nicht unbekannt gewesen zu seyn. Wenn Horaz in der 9ten Epode V. 5 sagt:

Sonante mistum tibiis carmen lyra
Hac dorium, illis barbarum,

so ist vorgestellt, daß auf der Lyra die dorische Octavgattung, und dazu auf der Flöte die lydische Octavgattung (carmen barbarum) erschallen, mithin beide Stimmen im Terzenverhältnisse

lyr.

dor.

mit einander stehen sollen. Man hat den Gebrauch der Terzen in der Harmonie der Alten bezweifelt, und zwar in der Voraussetzung, daß sie als Dissonanzen nicht harmonisch, wenigstens nicht zu harmonischen Folgen würden gebraucht worden seyn. Allein die Voraussetzung selbst scheint irrig; sie beruht auf der Verwechselung der Begriffe von Diaphonie (Alles, was nicht Symphonie ist) und Dissonanz.[1] — III. Noch wichtiger, und zugleich für das Vorige beweisend, sind Spuren, daß die Griechen schon einen Anfang wirklichen Contrapunkts, nämlich selbstständig neben einander gehender Stimmen, gehabt haben. Plato (de leg. l. 7) will, man solle die Knaben nicht lehren, die abweichenden Gänge der Lyra und die Mannigfaltigkeit, wo die Saiten andere Weisen vernehmen lassen, andere wieder der Dichter in der Singstimme, so daß sie kleine und große Intervalle, schnelle und langsame, hohe und tiefe Töne symphonisch und antiphonisch darstellen. Dasselbe stellt Seneca vor, wenn er von den hohen, tiefen und Mittelstimmen des Chors sagt: accedunt viris foeminae, interponuntur tibiae. Nach der Stimmlage kann man nicht annehmen, daß die männlichen und weiblichen Stimmen in Doppel-Octaven mit einander gegangen und die Flöten die mittlere Octave geblasen hätten; sind die Singstimmen hier mit einander, d. h. nach ihrer Lage in den nächstliegenden Octaven gegangen, so haben die Flöten ihre Töne nothwendig abweichend dazwischen gestellt. Daß man nicht mit Forkel annehmen kann, die Flöten seyen in der Octave über beiden Singstimmen gegangen, zeigt das Wort interponuntur klar. Endlich finden wir noch bei Aristoteles (probl. 39) die Spur einer Dissonanzauflösung, wenn er von Bläsern sagt: diese, welche im Uebrigen nicht denselben Tönen folgen, wenn sie auf denselben Punkt einlenken, ergötzen mehr am Ende, als sie durch die Verschiedenheiten vor dem Ende betrübten. Soviel über das Material der griechischen Harmonie. Drieberg zählt ganze Reihen von unseren Accorden, sogar einige Vorhalts- oder Durchgangsgestalten auf, die den Griechen außer obigen harmonischen Formen zu eigen gewesen seyen. Würde ihm aber auch der ganze Inhalt seiner Deduktion zugegeben, so scheint es doch, als gewänne damit die Sache der griechischen Musik vor der sachverständigen Prüfung nichts Wesentliches. — IV. Wir kommen hierbei auf das über den Begriff von Harmonie Vorausgeschickte zurück. Alle harmonischen Gestaltungen der Griechen sind nur einzelne Funde, keine organische Entwickelung. Dies ersieht sich schon aus der Weise, wie diese Gestalten in das Tonstück kommen: sie werden über die Melodie gesetzt (das obige Wort Seneka"s accedunt viris foeminae, interponuntur tibiae, obwohl aus späterer Zeit und in anderer Absicht gesprochen, giebt den Hergang an), und offenbaren sich schon dadurch als ein Zugesetztes, nicht als Grundlage und Träger aller Melodie. Daher sind auch die reicheren oder zusammengesetzteren Gestaltungen der Blüthezeit griechischer Kunst dem Zeitalter des Pindar, Aeschylos und Sophokles nach aller Wahrscheinlichkeit fremd. Noch deutlicher erkennt man diese Zufälligkeit der Harmoniegestalten darin, daß ungeachtet des künstlerischen Besitzes von Octave, Quinte, Quarte und Terz und der akustischen Berechnung dieser und aller Intervalle doch den Griechen nicht sofort der Uraccord, wär' es auch nur als einzelne,

aber bestimmte Gestalt gewesen, sich enthüllt hat. Drieberg selbst deckt uns, wo er den Reichthum der griechischen Harmonik entfalten will (Wörterbuch: Art. Melopöie) sehr richtig, aber gegen seine Absicht und Meinung, diese wahrhafte Grundlosigkeit der griechischen Harmonik auf. Die Griechen, berichtet er, leiten ihre Harmonien aus den Tonsystemen (hier jeder Inbegriff von mehr als einem Intervall) ab. In jedem Systeme finden wir einfache Intervalle (die nebeneinanderliegenden Stufen im Grundsysteme) und zusammengesetzte, deren Töne in der Tonleiter nicht neben einander liegen. Sonach können denn die Tonreihen sich darstellen 1) als nahefolgende Systeme, deren Töne in der Leiter neben einander liegen (einfache Intervalle sind); 2) als zerstreute Systeme, die aus zusammengesetzten Intervallen (auch zerstreute genannt) bestehen; 3) als antiphonische Systeme, die den Inhalt der zerstreuten im Zusammenschlag angeben. So erhalten wir z. B. aus den vier Gattungen des Quintensystems (gleich den Octavgattungen zunächst nur durch die Lage des Halbtons unterschieden) im diatonischen Geschlechte folgende Systeme

das nahefolgende,

das zerstreute,

das antiphonische System.

In gleicher Weise gewinnt Drieberg aus den sieben Gattungen der großen und kleinen Septime eine Reihe Septimenaccorde u. s. f. Hätten die Griechen alle diese Tongebilde wirklich besessen — dies ist aber nirgends ersichtlich, und Obiges nur Conjectur — so hätten sie nur so wie ihr beredter Advokat dazu gelangen können, d. h. aber eben: nicht auf dem Wege organischer Entfaltung, sondern durch Ertappung, oder (um noch einen juridischen Ausdruck nicht mit Unrecht zu gebrauchen) durch Erschleichung. Aber eben deswegen wären alle Driebergischen, wie die erweislich griechischen, Zusammenklänge immer nur Einzelnheiten ohne tiefere Einheit und ohne organische Kraft gewesen, hätten immer nur eine Zuthat zur Melodie, nicht die Grundlage des Tonkunstbaues seyn können. Es ist nichts weniger als ein bloßer Formalpunkt (wie Drieberg anzudeuten scheint), daß wir unsere Tonleiter aus der Harmonie entwickeln (auf sie gründen) und die Griechen ihre Accorde aus der Tonleiter. — V. Hieraus ist nun auch erklärlich, warum die zahlreichen griechischen Theorien über Harmonik Nichts enthalten, als die höchst dürftigen und höchst unwichtigen einzelnen Notizen, die unter I. erwähnt sind: kein Wort von Accordverbindung, Auflösung, von den Modulationsmitteln, obwohl sie den Uebergang (vielmehr die Vertauschung einer Tonart mit der andern) wohl gebraucht haben. Sie wußten nicht Mehr zu sagen, und legen damit ein nur zu gewichtiges Zeugniß gegen alle Phantasien von griechischer Harmonik ab. Dieses Zeugniß wird unterstützt durch die Beschaffenheit des griechischen Rhythmus und des Notirung-Systems. Der Rhythmus war nicht Tact; und nur unter der regelnden Obhut des Tactes ist eine lebendige Entfaltung

der Harmonie, eine wahrhafte Mehrstimmigkeit möglich; das Schriftsystem wußte kaum mit der Notirung der Töne zurechtzukommen, — wie hätte es mannigfach gegliederte mehrstimmige Sätze festhalten können? Daher sind auch alle Hindeutungen auf mehrstimmige Sätze so schwankend, unsicher rathend abgefaßt, und daher findet Aristoteles (im Obigen unter III.) so erquicklich und bemerkenswerth, wenn eine abgewichene Stimme sich am Ende wieder in den Punkt (der Hauptstimme) glücklich zurückfindet. Es ist offenbar eine solche momentane Abweichung, eine solche Interposition der Flöten oder Lyren nur ein glücklicher Fund, der gefällt, im Gedächtnisse des Tonmeisters (der die Proben des Chors leitete) aufbewahrt und den Ausübenden mündlich eingeprägt, auch wohl als Manier, als stehende Tonfigur anderwärts wieder benützt wurde; eine Technik wie die mittelalterige in der Periode des Discantus bis zur weiteren Ausbildung der Notenschrift und des Contrapunkts. ABM.

Griechische Instrumente (ὄργανα). Die Nachrichten über die musikalischen Instrumente der Griechen sind so ungewiß und theilweis so widersprechend, daß wir uns nur eine ungefähre Vorstellung von dem instrumentalen Theile der alten Musik machen können. Demungeachtet dürfen wir auch mit so mangelhaften Nachrichten den eigentlichen Zweck kunstgeschichtlicher Forschung: uns ein lebendiges, bestimmtes Bild vom Zustande der griechischen Kunst von dieser Seite her vor Augen zu bringen, wohl zu erreichen hoffen. Ein Nebenzweck könnte der seyn, griechische Instrumente bei uns einzuführen, oder unsere nach den ihrigen zu verbessern; allein das Eine wenigstens folgt aus allen Nachrichten unwidersprechlich, daß uns in dieser Richtung von den Griechen nichts zu lernen übrig bleibt, daß wir vielmehr ihnen durchaus überlegen sind. Unsere Nachrichten von den alten Instrumenten sind übrigens zweifacher Art. Einmal: Auskunft u. Beschreibungen in den Schriftstellern; größtentheils unzulänglich, oft widersprechend. Dann: Abbildung von Instrumenten auf alten Kunstwerken. Wie wenig zuverlässig u. beweisend dergl. künstlerische Zeichnungen für die wahre Beschaffenheit der Sache sind, können wir schon von neueren Bildern abnehmen. Dem zeichnenden Künstler kommt es ja nicht darauf an, das Instrument in technologischer Genauigkeit, sondern in einer, seinem künstlerischen Zwecke u. Schönheitssinne gemäßen, Form darzustellen; besonders wird er in edleren u. höher gedachten Darstellungen sich geflissentlich von den modernen, durch den alltäglichen Anblick gemein gewordenen Formen zu idealen oder alterthümlichen zurückwenden, zumal da die Einfalt der ersten Bildungen einen entschiedenen malerischen Vorzug vor den complizirten Theilen und Linien eines ausgebildeten Mechanismus zu haben pflegt. Die Griechen hatten, wie Drieberg richtig bemerkt, noch einen Grund mehr, sich zu den alten, ja ältesten Instrumentenformen zurückzuwenden: es waren die Formen, welche nach ihren Sagen die Götter selbst und göttergleiche Menschen erfunden und damit für die späteste Erinnerung geweiht hatten; wie man denn auch in späteren Zeiten liebte, berühmte Sänger unter dem Bilde eines Orpheus, Amphion u. s. w. darzustellen. Nur muß es auffallen, daß Drieberg bei einer so richtigen Grundansicht von der Unzuverlässigkeit der alten Abbildungen ägyptischen und wahrscheinlich spätägyptischen) Bildern (zur Unterstützung seiner hohen Meinung von den Instrumenten der Alten) eine so pünktliche Genauigkeit beimißt; zu glauben, daß auf 18- und 21saitigen Harfen die Saiten alle von gleicher Stärke gewesen, blos weil der Maler sie gleich dick gezeichnet, und daß so stark bezogene, bis 7 Fuß hohe Instrumente kein Vorderholz zur Stütze des saitenhaltenden Oberholzes gehabt hätten, blos weil der

Maler es in seiner allerdings geschmackvollen Abbildung nicht anzubringen für gut befunden, obgleich D. selbst nicht begreift, woher der Oberarm denn Haltung bekommen, und wir nicht begreifen, wie die Weglassung des Tragholzes (nach D's Meinung) einen merklichen Einfluß auf den Klang des Instruments gehabt haben könnte. — Die griechischen Instrumente nun lassen sich zusammenfassen in drei Geschlechter, deren jedes seine Gattungen, u. von welchen jede wieder ihre Arten hat. Die Weise, wie der Ton aus dem Instrumente hervorgerufen wird, giebt den Theilungsgrund. I. Das erste Geschlecht, zu dem wir uns wenden, sind die Saiten-Instrumente (ἐντατά). Sie waren mit gesponnenen Saiten, Darmsaiten und Sehnen bezogen; ob auch Metallsaiten gebraucht worden, ist ungewiß. Man kann sie in zwei Gattungen scheiden, obgleich die Vertheilung der Arten oft ungewiß ist. A. Erste Gattung, mit freischwebenden Saiten, wie bei uns die Harfe. Der Gesammtname aller Instrumente dieser Gattung scheint Lyra, in dichterischer Sprache auch Chelys; ungewiß ist, ob dieser Name zugleich Eigenname einer besonderen Art gewesen ist. Die wesentliche Einrichtung der Lyren besteht in einem tiefen Resonanzboden (ἠχεῖον), von dem sich 2 Saitenhörner erheben, die den saitenhaltenden Queerstab tragen; die Form des Ganzen und namentlich der Hörner ist endlos variirt. Gerührt wurden die Saiten in frühester Zeit mit dem Plektron (Griffel von Holz, Knochen u. s. w.), später auch mit den Fingern; doch straften, nach Plutarch, die Lacedämonier einst einen Lyristen darum, daß er die Saiten mit den Fingern gerührt. War ihnen die Observanz wichtig, oder der neue Klang zu weich und unmännlich im Vergleiche zu den scharfen Rissen des Plektrons? — Noch später wurden einige Lyren mit beiden Händen gespielt; von der Rechten mit Fingern, von der Linken mit dem Plektron, jenes intus canere, dieses foris canere genannt. Aristides Quintilianus schreibt der Lyra feierliche Tiefe u. Schärfe des Klanges, einen männlichen Charakter zu. Es scheint aber, als spräche er von einer besonderen, größeren Art, die vielleicht vorzugsweise den Namen Lyra führte. Für eine andere, in diese Gattung gehörige Art hält Burette das Trigonon, ein dreieckiges, mit Darmsaiten bezogenes Instrument, dessen Saiten, nach Porphyrios, Anfangs alle von gleicher Stärke gewesen, später aber nicht. Ferner gehört wohl hieher das Simikion mit 35 Saiten, das Epigonion mit 40 Saiten, vielleicht auch das Psalterion und andere. Nur Eines derselben sey noch genannt, Magadis (μαγαδις), um an den Nachrichten von ihm das Schwankende aller dieser Berichte zu zeigen. Während nämlich Einige die Magadis als ein dreieckiges Saiten-Instrument mit 20 freischwebenden Saiten aufführen, vielleicht mit dem Trigonon und der Pektis identisch, läßt uns anderswo der Ausdruck μαγαδις αυλόσ an ein Blas-Instrument aus der Gattung der Aulen denken. Vielleicht liegt die Ausgleichung dieses Widerspruchs in Folgendem. Aristoteles (probl. 18) gebraucht das Wort „Magadisiren", wenn er erwähnt, daß von allen Symphonien nur die Octave in zusammenhängenden Folgen (Octavgängen) gebraucht werden könne. Von der Magadis erfahren wir aber anderwärts (probl. 18), ihre Saiten seyen paarweis in Octaven zusammengestimmt gewesen. So konnte wohl ihr Name Beiname derjenigen Doppel-Aulen werden, die in Octaven gestimmt waren. — B. Die zweite Gattung von Saiten-Instrumenten begreift die, deren Saiten über ein Griffbrett gezogen sind (wie unsere Guitarren), die also jeder Saite mehrere Töne abgewinnen. Wir fassen sie unter dem Namen Kithara zusammen. Aristides zufolge hatte die Kithara einen

geringeren Schallboden als die Lyra, konnte aber auf demselben aufrecht gestellt werden, während die Lyra auf den Knien gespielt wurde. Aus ihrem Schallboden erhoben sich zwei schön gebogene Arme, zwischen denen die Saiten ausgespannt waren. Sie hatte eine höhere Tonlage als die Lyra, und war für die Mitteltöne bestimmt, von der Männlichkeit der Lyra nicht sehr verschieden. Die Anzahl der Saiten war auf 5 festgesetzt, jede Saite aber wurde zu mehreren Tönen benutzt (cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, atque iis, quos interposuerunt, inserunt alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant), so daß man wohl zwischen den Armen und hinter den Saiten ein Griffbrett annehmen muß. Eine Art von Kitharen war Phorminx (die Tragbare), die mit einem Band über die Schulter gehängt und beim Spiel getragen wurde. Auch Sambyke, ein Saiten-Instrument für die hohen Tonlagen, gehört wohl hieher; ferner Barbiton (auch Barymiton), ein vielleicht aus Persien herübergewandertes Instrument, von Einigen dem neueren Hackebrett, von Anderen der Geige verglichen (obwohl man bei den Alten nirgends eines Bogens zum Streichen erwähnt findet); endlich Pandura nach Pollux, ein dreisaitiges Instrument mit engem Halse und Griffbrett, nach Nikomachos ein Monochord. Andere Arten übergehen wir. Mag selbst in den angeführten Arten beider Klassen Manches ungewiß und Anderes mißverstanden seyn: es steht wenigstens so Viel fest, daß wir uns von den beiden Gattungen eine bestimmte Vorstellung machen können. — II. Das zweite Geschlecht, das wir zur Betrachtung ziehen, ist das der Blas-Instrumente, das in drei Gattungen zerfällt. A. Die erste Gattung, Aulos, begreift alle Blas-Instrumente, auf denen der Ton durch Anblasung, Mitwirkung eines Blattes (einer Zunge) hervorgebracht wird, wie z. B. bei uns Clarinetten, Oboen ꝛc. Es ist also irrig, die Aulos mit unserer Flöte zu parallelisiren. Diese Instrumente, aus Rohr, hartem Holz, z. B. Lorbeer oder Buchsbaum, Horn, Elfenbein u. s. w. verfertigt, hatten Tonlöcher, entweder einfache, oder mit ausgerundeter Oeffnung in einer Reihe aus dem Schaft hervorragende, die mit den Fingern bedeckt wurden (τρυπήματα), auch solche (παρατρυπήματα), die mit Klappen (Hörner genannt) verschlossen wurden. Sie waren dadurch tonreich, doch nicht für alle Töne und Tonarten geeignet. Nur eine Art finden wir im Pausanias erwähnt, die Pronomos erfunden haben soll, und worauf in allen Tonarten geblasen werden konnte: vielleicht dasselbe Instrument, das Pollux τέλειον, das vollkommne, nennt. Um nun den ganzen Umfang des Tonsystems mit den Tönen der Aulen ausfüllen zu können, hatte man deren für die hohe, mittlere, tiefe Tonregion Knaben- (oder Jungfrauen-), Jünglings- und Männer-Aulen. Besondere Arten waren für die dorische, phrygische, lydische Tonart bestimmt, oder nach diesen Stämmen, vielleicht ihrer Heimath, benannt und dann wohl von abweichendem Baue und Klang. Die tiefe phrygische Aulos wurde bei Trauer und mystischer Feier gebraucht. In den mittleren Tönen gingen zwei Gattungen, die pythische und chorische, jene mehr der Tiefe angelehnt, männlichen Klanges und zum feierlichen Päan gebraucht; diese von höherer Tonlage, den Dithyrambos und andere Gesänge festlicher Freude begleitend. Abarten der phrygischen Aulos waren die berekynthische, mygdonische, idäische, tyrrhenische, letztere von mächtigem Klange. Eigenthümlich war die Doppel-Aulos, zwei in einem Mundstücke verbundene, von einem Aulätäs gleichzeitig geblasene Rohre, die bald im Einklange standen, bald von verschiedener Länge waren, und dann wahrscheinlich in Octaven stimmten. —

B. Die zweite Gattung heißt Salpinx und begreift die Blas-Instrumente mit trichter- oder kesselartigem Mundstücke, wie unser Horn, Trompete u. a. Sie wurden aus Erz oder Eisen verfertigt, das Mundstück aus Knochen, und hatten mannigfache Gestalten. Man unterschied das weitgerundete Horn, und unter den Salpingen die archivische, krumme oder ägyptische, gallische oder keltische u. a. — Endlich C. die dritte Gattung ist die Syrinx, wo der tonerweckende Luftstrahl beim Blasen durch einen entgegenstehenden scharfen Gegenstand, wie z. B. bei unserem Flageolet, getheilt wird. Am bekanntesten ist die siebenrohrige Syrinx, auch Panflöte, Panpfeife genannt. Die ganze Gattung übrigens war wenig geachtet. Unsere Queerflöte scheinen die Griechen nicht gekannt zu haben. Zur Gattung der Aulos oder vielleicht der Syringen muß noch die Polyaulos, auch Askaules, ein Instrument von mehreren in einem Windschlauch vereinten Blasröhren, dem neuern Dudelsack ähnlich, und die ungleich wichtigere Wasserorgel gerechnet werden, letztere ein Orgelwerk von mehreren durch Tasten regierbaren Pfeifen, von einem, später auch wohl von mehreren Registern. Das Nähere in dem besondern Artikel Wasserorgel. Es scheint, daß man noch vor ihrer Erfindung eine Art von Windorgel (s. d. Art.) gekannt hat; doch gehört auch dieses Instrument wohl einer spätern als der klassischen Zeit griechischer Kunst an. — III. Das dritte Geschlecht griechischer Instrumente ist das der Schlag-Instrumente (χρουστά), von dem wir wieder drei Gattungen zu betrachten haben: Kymbalon, Tympanon und Krotalon. Die erste Gattung, Kymbalon, begreift Instrumente, wo der Ton durch den Anschlag oder das Widereinanderschlagen durch innere Spannung klangfähiger Körper hervorgerufen wird, wie eherne Becken u. a. Die zweite Gattung, Tympanon, begreift alle über hohle Körper (Resonanzboden) gespannte Membranen, die durch Aufschlag zum Tönen gebracht werden, wie unsere Pauken. Auch war die Einrichtung wie bei uns, nur das Gewölbe des Schallkessels flacher. Man hatte größere und kleinere Tympana, letztere τυμπανια genannt. Die dritte Gattung, Krotalon, enthält die Klapper- und Rassel-Instrumente, wie unsere neueren Castagnetten (bei den Alten zwei durch eine gemeinschaftliche Handhabe verbundene Blechstücke), die von den Aegyptern entlehnte Sistern u. A. m. Dies wäre im Umrisse, keineswegs mit Anführung aller einzelnen Arten und Abarten von Instrumenten, das griechische Orchester. Wir können dasselbe von zwei Seiten betrachten. Haben wir die erweislichen Zwecke vor Augen, denen es in den religiösen und künstlerischen Feiern dienen sollte, so finden wir es vollkommen entsprechend und genügend. Alle diese harfenartigen Saiten-Instrumente dienten vortrefflich, die gesangmäßige Recitation der Verse zu stützen, musikalich zu zieren, ohne sie je zu unterdrücken; denn keine Begleitung läßt die Stimme leichter und klarer hervortreten, als die kurzverhallenden und doch nicht hart absetzenden Harfen- oder Lautentöne. Die Blasinstrumente sind vollkommen geeignet, kurze, andeutungsvolle Sätze vorzutragen, die ihre sichere Auslegung durch den Opferdienst, Festzug, Tanz u. s. w. erhalten, zu deren Begleitung sie dienen. Da der Inhalt solcher Handlungen oder ausgeführter mimischer Darstellungen aus Götter- und Heldensagen sich offen darstellte, auch dem Volke geläufig war, so bedurfte es nur einer leisen Beimischung des Characteristischen (etwa phrygischer Aulen bei Trauer, oder chorischer für den Dithyrambos, wie wir zuvor vernommen), um die Musik vollkommen sinngemäß, ausdrucksvoll, in Verbindung mit dem theuern Inhalt der Sagen und

Weihen tief ergreifend zu finden. Und da die wichtigsten Akte, zu denen Musik mitwirkte, unter freiem Himmel, in sehr weiten Räumen statt hatten, so waren eben Blasinstrumente die allergeeignetsten Organe. Soviel von den Hauptmassen des griechischen Orchesters; die Beimischung der Pauken, Krotalen und Becken etwa bei bacchischer Feier, die Mischung und Contrastirung der Saiten und Bläser, die Begleitung einzelnen Gesangs mit einzelnen, bestimmt gewählten Aulen: dies und andere Nebenarten der Orchesterwirkung kann man sich leicht vorstellen, und muß, im obigen Sinne genommen, Alles vollkommen entsprechend finden. Mit Recht preisen daher die Hellenen die herrlichen Wirkungen ihres Orchesters; es erfüllte gänzlich ihre Absicht, und sie waren ein zu geistvolles, sicher fühlendes Volk, als daß sie in der Wahl ihrer Kunstmittel für den bestimmt erkannten Zweck hätten fehlgreifen oder wesentlich mangelhaft bleiben können. Betrachten wir aber von der andern Seite das griechische Orchester für sich, als bloßes Kunstorgan, und fragen, was es, nicht für die bestimmten und beschränkten Absichten des Volks, sondern für reine Kunstentfaltung, für unbeschränkte Verwirklichung künstlerischer Ideen hat gewähren können? ob es einer höhern Musikbildung des Volkes hätte entsprechen, mit unserer Instrumentalmusik den Vergleich aushalten können? so muß entschieden mit N e i n geantwortet werden. Dies scheint uns so sicher und leicht zu erkennen, daß nur Unkenntniß unserer Musik, oder ein übersteigerter Enthusiasmus für die alte sich darüber täuschen konnte; ein Enthusiasmus übrigens, den wir nicht schelten dürfen, da er aus wahrer Liebe und eifriger Beschäftigung mit dem Gegenstande hervorgegangen und unumgänglich nöthig war, wenn er uns, wie bei Drieberg, so reiche Resultate scharfsinnigen und mühseligen Forschens gewähren sollte. Die Verneinung übermäßiger Schätzung scheint uns — wenn wir auch annehmen wollten (was gewiß nicht der Fall gewesen), daß die griech. Instrumente unseren mit ihnen zu vergleichenden gleich gekommen — indeß schon dadurch gerechtfertigt, daß dem griechischen Orchester die H a u p t m a s s e a l l e r I n s t r u m e n t a l m u s i k, d a s S t r e i c h q u a r t e t t, gefehlt hat. Daß dieses mit seinen scharf einschneidenden, mächtig einschlagenden Tönen und Accorden, mit seinem alle Tonregionen umfassenden Umfange, mit seiner Herrschaft über fortissimo und pianissimo, über alle Arten der Tonverbindung, über alle Grade der Bewegung — kurz: über alle Tonformen — die Grundlage und Grundkraft der Instrumentalmusik ist, darf nicht erst bewiesen werden; Jeder empfindet es, und die Geschichte der Instrumentalmusik beweiset es, denn die ganze Instrumental-Entwickelung hat sich nach der Ausbeutung d e r O r g e l v o r z u g s w e i s e an das S t r e i c h o r c h e s t e r gehalten. Und so fehlt auf der andern Seite den Griechen auch das C l a v i e r, dieses dem Componisten und Kunstfreunde fast unentbehrliche Wiederbild des Orchesters, dieses vielgewandte und doch leicht erfaßbare Instrument, das wir wiederum in der Geschichte unserer Kunst a l s d a s d r i t t e w i c h t i g e O r g a n der Entwickelung kennen lernen. Genauere Erörterung verbietet der Mangel an Raum. ABM.

G r i e c h i s c h e K a n o n i k. So lange die Musikwissenschaft zum Gegenstand ihrer Betrachtung die anfangende, in ihrer Kindheit stehende Tonkunst hat, muß die Kanonik einer ihrer wichtigsten und angebautesten Theile seyn; denn von ihr erwartet der Verstand ein bestimmteres Bewußtseyn über die Tonverhältnisse, in denen das Wesen der Tonkunst ihm erscheint. Später, wenn er sich genugsam an ihrer Feststellung geübt und entweder eine ihm genügend dünkende Verhältnißreihe gefunden, oder die Ueberzeugung erlangt hat, daß der gegen seine Resultate gleichgültige Kalkul nicht

das Mittel ist, zu einer absoluten Befriedigung an den Tonverhältnissen zu gelangen, verliert die Kanonik ihre vornehmliche Bedeutsamkeit; es treten ganz andere Seiten der Kunst dem Betrachtenden näher: erst das sinnliche, dann das geistige Verhalten der Tonverhältnisse und des sonstigen Musikinhalts. Die Arbeiten der Kanoniker sind dann nur von der sekundären Wichtigkeit, ihren Nachfolgern Andeutung und Lehre zu geben, dem Forscher in der Kunstgeschichte aber als Dokument über den jedesmaligen Zustand der Kunstwissenschaft zu dienen. Nur muß man sich in letzterer Beziehung von dem Irrthume (der schon Manchen beschlichen hat) frei halten, den kanonischen Arbeiten eine schöpferische Kraft beizulegen. Die Tonkunst hat eben so wenig warten können, bis die Kanonik ihr wohlberechnete Verhältnisse und Tonleitern überliefere, als der Mensch mit dem Essen warten dürfte, bis er alle mechanischen und chemischen Gesetze der Speisenzersetzung erfahren hätte. Man hat gesungen, als Einem sangvoll um das Herz ward. Als Liedesweisen genug umherschwärmten, war es endlich Noth, sie nach ihrem Tongehalt zu ordnen, um sie sicherer lernen und bewahren zu können; da entstanden die Tonleitern. Und als man abweichende Tonleitern, Grundfolgen der Töne, gewahr ward, wollte man sie bestimmter unterscheiden, oder auch einigen; und da endlich trat die rechnende Kanonik herzu und versuchte zu helfen. Sehr früh wurde bei den Chinesen (vergl. d. Art. chines. Musik) gerechnet; bei den Griechen war es Pythagoras, der in seiner Philosophie die Zahlen als Prinzipe der Dinge aufstellte, und von diesem Grundsatze aus auch die musikalischen Verhältnisse auf die Zahl zurückführte. Von ihm abwärts haben die griechischen Musikgelehrten sehr fleißig und unaufhörlich gerechnet; und zwar nicht blos die Pythagoräer, sondern auch Aristoxenos und seine Anhänger, obgleich sie nicht die Zahl, sondern das Gehör zum Ordner der Tonverhältnisse erkoren, so wie die beide Hauptschulen der griechischen Musiklehre Vermittelnden rechneten unverdrossen fort: vor Allem ein Beweis, daß ihre, die griechische, Tonkunst keinen höhern Stoff der Betrachtung, kein tieferes Prinzip für die Auffassung des Musikwesens ihnen bot. Vergleichen wir die Rechnungen dieser Griechen, so fällt uns sofort die große Verschiedenheit der Resultate auf. Es versteht sich zwar von selbst, daß irgend ein mathematisches Verhältniß, z. B. das der Quarte 4 : 3 (das movens der griechischen Musik und Kanonik), auf unendlich verschiedene Weise zergliedert werden kann, sollte auch nur die Zergliederung in drei Glieder, wie das Tetrachorden-System verlangt, statthaben. Den Musikern aber hätte, bei einem bestimmtern Bewußtseyn vom Wesen ihrer Kunst, nicht die Nothwendigkeit irgend eines Princips entgehen können, auf das sie bei der Berechnung der Verhältnisse hinzuarbeiten hätten, mochte es nun das Princip möglichst faßlicher, oder allwiederkehrender, oder characteristisch abweichender Verhältnisse u. s. w. seyn. Endlich aber finden wir in diesen Rechnungen überall solche Verhältnißreihen, die sich sofort als einer mannigfaltigen, namentlich harmonischen (in unserem Sinne — vergl. d. Art. griech. Harmonie) Anwendung unfähig offenbaren; erst sehr spät, in einer Zeit, wo eigentlich gar nicht mehr von griechischer Tonkunst die Rede seyn kann, geräth man auf bessere Verhältnißreihen. Aber auch da wird die unvermeidliche Incommensurabiliät ihrer u. der Musikverhältnisse nicht wahrgenommen. Man tippt an die Stelle, wo die Neueren eine Temperatur als nothwendig erkennen; Euklides (ungefähr 277 vor Christus) demonstrirt, daß die Octave etwas kleiner als 6 ganze Töne, die Quarte kleiner als $2\frac{1}{2}$ Ton, die Quinte kleiner als $3\frac{1}{2}$ Ton sey. Hieraus folgt unmittelbar, daß

das Resultat der kanonischen Verhältnißreihen (welche man auch nehmen mochte) widerspreche dem Grundverhältnisse, nämlich dem Diapason 2 : 1. Dem ungeachtet bleibt dem Euklides ebenfalls der Gedanke einer Temperatur, oder die höhere Wahrheit über Anwendung der Zahlenverhältnisse auf Musikverhältnisse entzogen. Hierin liegt ein wichtiges Dokument über das Wesen der griechischen Tonkunst. Doch wir gehen, einem andern Orte die vollständige Entwicklung aufsparend, zur speciellern Relation über. Pythagoras war, wie gesagt, der Erste, der es einsah, daß die musikalischen Verhältnisse mathematisch bestimmbar sind. Er fand, daß, wenn von zwei gleich langen und gleich dicken Saiten die eine durch ein Gewicht von zwölf Pfund, die andere durch eines von sechs Pfund beschwert (die eine noch einmal so stark gespannt, noch einmal so elastisch als die andre) würde (das Verhältniß 2 : 1), diese die Octave gäbe; das Verhältniß 12 : 8 = 3, 2 gäbe die Quinte, das Verhältniß 12 : 9 = 4 : 3 aber die Quarte. In diesen vier Zahlen und Verhältnissen aber

1 : 2 : 3 : 4, —

entsprechend dem Grunde seiner Philosophie (vergl. Hegel's Geschichte d. Philosophie S. 244 u. f. Bd. 13 d. Werke), sah er die vollkommene Grundlage der Tonverhältnißreihe, von der aus die übrigen Verhältnisse der siebensaitigen Lyra (vergl. d. Art. griech. Tonsystem) zu bestimmen, ja (setzen wir hinzu) alle Tonverhältnisse, die wir bis auf diesen Tag besitzen, zu finden seyen. Geht man nämlich von der Eins aus zu der nächsten Zahl, der Zwei, und wiederholt das Verhältniß beider

1 : 2 : 4 : 8 . . . . . .
1 : 2 : 4 . . . . . .
1. : 2 . . . .,

so gelangt man zu steten Wiederholungen desselben Tons in je höheren Octaven, z. B.

C : c : $\bar{c}$: $\bar{\bar{c}}$ u. s. w.

Erst die Drei bringt uns den neuen Ton. Sie kann aus jener Verhältnißreihe (1 : 2 : 4) erst herausgefunden werden, wenn die Vier gesetzt ist. (Wir haben die Eins in zwei Zweitel getheilt, darin ist noch keine Drei; wir theilen sie in vier Viertel, und darin ist enthalten auch drei Viertel.) Das Verhältniß

3 : 4, die Quarte,

ist also dasjenige, welches uns den neuen Ton bringt. Nehmen wir als ersten Ton H an, so geben uns die Verhältnisse 1 : 2 : 4 Octaven von H, also dasselbe, das Verhältniß 3 : 4 aber den Neuton e. Setzen wir nun fortwährend den Neuton als Drei und suchen seine Vier, so erhalten wir zuerst die Tonreihe

H : h : e : a,

die festen Töne zweier verbundener Tetrachorde, oder der siebensaitigen Lyra; dann die Tonreihe

h : e : a : d : g,

mit den Mesen beider Tetrachorde, die Tonleiter des Orients; dann die Tonreihe

h : e : a : d : g : c : f,

die siebensaitige Lyra, das diatonische Tonsystem; hierauf die fünf chromatischen Töne

b : es : as : des : ges,

und im Verein mit obigen die vollständige chromatische Tonleiter; endlich die enharmonischen Töne

ces, fes, bb, eses, asas, deses, geses,

und hiermit die ganze (sogenannte) enharmonische Tonleiter. Diese ganze Entwickelung gehört dem pythagorischen Prinzip an, wiewohl Pythagoras sie (unsers Wissens und so gut wie ausgemachter Weise) nur über die diatonische Tonreihe erstreckt hat. Sie ist noch in neuester Zeit von Kretzschmer („Ideen zu einer Theorie der Musik") wieder aufgenommen worden. Sie giebt für die diatonische Tonleiter folgende Verhältnisse

$\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{256}{243}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{256}{243}$

c d e f g a h c.

Schon Euklides fand das Verhältniß des Halbtones zu klein; die große Terz hat das Verhältniß 81 : 64, folglich die kleine Sexte das von 128 : 81; die kleine Terz das von 32 : 27, folglich die große Sexte das von 27 : 16; große Terz und Sexte sind folglich um $\frac{81}{80}$ größer, kleine Terz und Sexte um eben so viel kleiner als in der bei uns zu Grunde liegenden Verhältnißreihe 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6. Vollenden wir aber die pythagorische Reihe bis zum enharmonischen ces = h, so steht dieses ces zum Anfangstone h nicht, wie es sollte, in dem Verhältnisse von 2 : 1, sondern es ist ces : h = 531441 : 524288, also die errechnete Octave um $\frac{531441}{524288}$ zu klein. Gleichwohl wurde von dieser Differenz bei den Pythagoräern keine Notiz genommen; erst Euklides, wie gesagt, bemerkte sie, ohne aber daraus etwas zu folgern. Diese Lösung der Aufgabe ist aber nicht blos als die älteste in Europa, sondern auch wegen ihrer wissenschaftlichen Sagacität und ihrer Resultate von vorzüglicher Merkwürdigkeit. Sie ist die durchaus konsequente Entwickelung aus einem einzigen Principe, die stetige Fortführung des ersten Verhältnisses, das uns einen neuen Ton bringt; die spätern noch zu erwähnenden Lösungen des Kanons sind mehr oder weniger willkürliche Verhältnißreihen, zu dem Zwecke erfunden, eine neue Tonleiter zu bilden, oder Verhältnisse der alten auszugleichen. Jene pythagoräische Tonleiter ferner bietet uns große Einfachheit in den Verhältnissen (alle ganzen und eben so alle halben Töne sind von gleicher Größe) und scharfcharacteristische Terzen und Sexten, da die großen größer, die kleinen kleiner sind als die unsrigen. Dagegen widerspricht auch sie, wie die neuere Verhältnißreihe (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6), in ihrem letzten Resultate, wie oben bemerkt worden, der ersten Position 1 : 2; ihr Halbton ist im Verhältnisse zum Ganztone zu klein; ihre für sich characteristischen Terzen würden, vereinigt zu einem Dreiklange, zu scharf gegen einander klingen u. s. f. Auch diese Verhältnißreihe würde also, wie sie ist, nicht der Musik, und am wenigsten ihrem heutigen harmonischen Standpunkte, zum Grunde liegen können. Kürzer dürfen wir uns vielmehr bei den folgenden Angaben fassen. Nach Pythagoras (und vor Aristoxen) soll das chromatische und dann das enharmonische Tongeschlecht gefunden worden seyn. Es sind uns folgende Verhältnißreihen aufbewahrt worden.

1) Das chromatische Tongeschlecht

e : f : fis : a

256 : 243 : 228 : 192.

Wir sehen hier den ersten Halbton im pythagoräischen Verhältnisse, den andern, f : fis = 81 : 76, die große Terz und die Quarte pythagorisch.

2) Das enharmonische Geschlecht

e : enh. e : f : a

512 499 486 384.

Quarte, Terz und Halbton sind pythagorisch. Nun tritt Aristoxenos auf, der zwar ausspricht, daß nicht der Kalkul, sondern das Gehör die mu-

sikalischen Verhältnisse zu bestimmen habe, doch aber nicht wagt, den Kalkul zu entbehren. Ihm schließen sich Aristides Quintilianus und Euklides an. Er theilt den ganzen Ton in 12 Theile, nimmt also den halben Ton zu $^6/_{12}$, sodann Dritteltöne zu $^4/_{12}$ und Vierteltöne zu $^3/_{12}$ an, das ganze Tetrachord mithin zu $12 + 12 + 6 = {}^{30}/_{12}$. Schon diese Theilung des Ganztones in Zwölftel erscheint als eine ganz willkührliche Annahme, um eine ausgleichende Zahl für die halben, Drittel-Töne :c. zu haben. Wir werden aber alsbald das Verhältniß von $^5/_8$- und $^{11}/_6$-Tönen finden; folglich würde, streng genommen, die Zwölftheilung nicht genügen. Nun werden für die Diatonik zwei Verhältnißreihen entworfen; die eine heißt das weiche diatonische Geschlecht in den Verhältnissen

e : f : g : a,
120 : 114 : 105 : 90,

oder nach den in der Zwölftheilung gegebenen Entfernungen

$^6/_{12} = {}^1/_2$ $^9/_{12} = {}^3/_4$ $^{15}/_{12} = {}^5/_4$
e : f : g : a.

Diese Verhältnißreihe ist sehr unglücklich gebildet. Der eine Ganzton ist gleich dem andern nebst dem Halbtone, oder der kleinen Terz, g : a = e : g; die große Terz fast nochmal so groß als die kleine, fa : eg = 24 : 15. Ebenmäßiger ist die andere Verhältnißreihe, das syntonisch-diatonische Geschlecht genannt, die folgendermaßen gebildet ist:

e : f : g : a
120 : 114 : 102 : 90.

Hier sollten die Fortschritte seyn $= 6 + 12 + 12$, also die beiden Ganztöne gleich, der halbe Ton halb so groß; wenigstens sind sie nahebei getroffen, fg $= {}^{38}/_{35}$, ga $= {}^{35}/_{30} = {}^7/_6$. Die große Terz f : a $= {}^{114}/_{90} = {}^{19}/_{15}$, die kleine Terz e : g $= {}^{120}/_{105} = {}^8/_7$. Ohne weitere Erörterung geben wir die weiteren Verhältnißreihen Aristoxen's. Er stellte deren drei für das Chroma auf: eine, das weiche chromatische Geschlecht genannt.

120 : 116 : 112 : 90,

die andere, unter dem Namen des hemiolischen oder fünfthalbig-chromatischen,

120 : 115½ : 111 : 90,

die dritte, das toniäisch-chromatische Geschlecht genannt,

120 : 114 : 108 : 90.

Wer sich diese Verhältnißreihen und ihre für das Ohr superfeinen Unterschiede vorstellt, wird nicht zweifeln, daß sie niemals eine Wirklichkeit in der Tonkunst gehabt, sondern müßige Spekulationen gewesen und geblieben sind. Endlich ist noch Aristoxenos enharmonische Verhältnißreihe,

120 : 117 : 114 : 90,

zuzufügen, von gleichem Unwerthe; schon Ptolemäus (harm. l. 1. cap. 9) und Porphyrius, sein Commentator, haben diesen aufgedeckt. Die nächsten Kanoniker sind Archytas von Tarent und Gaudentius. Ersterer gab den beiden Ganztönen des Tetrachords die Verhältnisse 9 : 8 u. 8 : 7, mithin der großen Terz das Verhältniß 9 : 7. Gaudentius behielt die pythagorischen Terzen, nahm aber den halben Ton von $^{2187}/_{2048}$ zu Hülfe, um mittelst desselben sein chromatisches Geschlecht zu bilden. Wichtiger erscheint der schon erwähnte Dydymus (Nero's Zeitgenosse), der nach Ptolemäus (harmonia 2 cap. 14) folgende Verhältnißreihen zuerst aufstellt, die Eratosthenes mit ihm annimmt.

1) Für das diatonische Geschlecht

e : f : g : a = 120 : 112 : 101 : 90.

Hier ist der halbe Ton e : f = $^{16}/_{15}$, der erste Ganzton f : g = $^{10}/_{9}$, der andre g : a = $^{9}/_{8}$; wir sehen also zuerst die auch von unseren Akustikern angenommenen Verhältnisse $^{9}/_{8}$ und $^{10}/_{9}$ für einen großen und kleinen ganzen Ton; ferner unser Verhältniß des (großen) Halbtones, endlich für die große Terz das Verhältniß von $^{5}/_{4}$ (fg + ga = $^{9}/_{8}$ + $^{10}/_{9}$ = $^{90}/_{72}$ = $^{5}/_{4}$), für die kleine Terz aber (ef + fg = $^{16}/_{15}$ + $^{9}/_{8}$ = $^{144}/_{120}$ = $^{6}/_{5}$) das Verhältniß $^{6}/_{5}$, ebenfalls das unserer Akustik. Hiermit ist aber der rein wissenschaftliche Schritt über die pythagoräische Verhältnißreihe in die neue und erweiterte 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 gethan. Die andern didymeischen Verhältnißreihen heißen

2) für das chromatische Geschlecht

120 : 112 : 108 : 90,

3) für das enharmonische Geschlecht

120 : 116 : 112 : 90;

sie sind uns weniger wichtig, da wir ein chromatisches und enharmonisches Geschlecht nicht mehr haben, oder zu haben uns einbilden (vergl. d. A. griech. Tongeschlecht). Nach ihm ist endlich Claudius Ptolemäus (anderthalb Jahrhunderte nach Christus) zu nennen, der verschiedene Tonleitern zu bilden sucht, und allein für das diatonische Geschlecht acht Verhältnißreihen, zwei eigne, sechs von Aelteren (Aristoxenos, Archytas, Didymus, Eratosthenes) mittheilt. Es ist nur das merkenswerth, daß er unter dem Namen des syntonisch-diatonischen Systems die didymeische Verhältnißreihe aufnimmt, aber mit Versetzung der beiden Ganztöne, also

e : f : g : a = $^{16}/_{15}$: $^{9}/_{8}$: $^{10}/_{9}$,

bekanntlich diejenige Verhältnißreihe, die auch den neueren Kanonikern als die vorzüglichste erschienen ist. Die Nothwendigkeit einer Temperatur ist dem Ptolemäus, wie seinen Vorgängern, unbewußt geblieben. Mehr Detail findet übrigens, wer nicht zu den Quellen gehen mag, in F. W. Marpurg's „krit. Einleitung in d. Geschichte der Musik" S. 147; über Didymus besonders bei Doni del sintono di Didimo e di Tolemeo (op. omn. T. I. p. 349). ABM.

Griechische Notirung. Wir besitzen von den Musikstücken der Griechen nur drei, im Jahre 1581 zuerst von Vinzentio Galilei herausgegebene, Hymnen und den Anfang einer pindarischen Ode, den der Pater Athanasius Kircher in der Bibliothek des Klosters S. Salvator bei Messina gefunden haben will. Diese einzelnen Ueberbleibsel der alten griechischen Tonkunst, von Burette, Buree, Marpurg u. A. schon auf unsere Notenschrift übertragen, möchten eine genauere Betrachtung der alten Notirung nicht sehr wichtig erscheinen lassen, zumal da sogar ihre Aechtheit mit triftigen Gründen (neuerdings von Drieberg — Wörterb. Art notirte Hymnen) bestritten werden kann. In einer andern Rücksicht jedoch verdient die Notirungskunst jedes kunstgeschichtlichen Volkes, hätten wir auch kein Liedchen von ihm aufzuweisen, unsere aufmerksame Betrachtung; die Notirung ist ein Produkt und darum ein Zeichen des Kunstzustandes. Sobald die Kunst über ihre Kindheit, über jene Gränze hinausgegangen ist, wo sie im Munde und in der Erinnerung einzelner Rhapsoden lebte, sobald man ihre Werke allgemeiner Verbreitung, langer Aufbewahrung werth findet, sobald sie die Zusammenwirkung Vieler in Chören und Orchestern in Anspruch nimmt, muß auch eine Schreibkunst

für sie ausgebildet werden, die diesen Ansprüchen genügt, die alles das wiederzugeben vermag, was aufbewahrt, mitgetheilt, gemeinschaftlich ausgeführt werden soll. Die Notirung muß also durchaus geeignet seyn, das volle Material, den gesammten körperlichen Inhalt der Kunst mitzutheilen. Folglich können wir umgekehrt schließen, daß die Kunst einer Zeit oder eines Volkes nicht mehreren Inhalt gehabt haben kann als ihre Notenschrift; wenigstens alles Festere muß diese enthalten haben, wenn sie sich auch nicht auf einige willkürliche Neben-Nüancen, als Ineinanderziehen, Hinauftreiben der Töne u. dergl., einlassen will. Ginge z. B. unsere ganze Musik verloren, und es bliebe nur eine Partitur übrig, so würde diese (nur die geringste Notiz von Musik vorausgesetzt) schon sattsame Andeutungen über den Umfang unserer Kunst geben können. Man würde bald schließen, daß wir mehrere Instrumental- und Singstimmen gleichzeitig geführt, daß diese Stimmen verschiedene Töne gegen einander angegeben, daß sie zwei und mehr Töne gegen einen einzelnen in einer andern Stimme gesetzt, daß sie abwechselnd pausirt oder mit einander gespielt und gesungen, daß sie sich in gleichmäßigen Zeiträumen bewegt hätten u. s. w. Oder umgekehrt, wäre uns nur die Notirungskunst in einem Schlüssel für eine Octave gegeben, so würden wir leicht begreifen, wie dasselbe Notensystem über das ganze Tonsystem ausgebreitet, für jeden beliebigen Stimmumfang eingerichtet, für die Darstellung zusammenklingender Töne benutzt werden, verschiedene Stimmreihen neben einander fassen könnte u. s. f. Wenden wir uns nun mit solcher Ueberzeugung an das griechische Notensystem, so finden wir, daß auch dieses Zeugniß giebt vom Standpunkte der Kunst; aber ein Zeugniß, das schon für sich hinreichend wäre, alle Träume der Philologen und Geschichtsforscher von der Vortrefflichkeit griechischer Tonkunst wegzublasen. Wir bemerken darüber kürzlich Folgendes. — I. Mögen nun, wie Einige wollen, die Griechen sich Anfangs blos der Accente als Tonzeichen bedient haben, oder nicht: in späterer Zeit, aber schon sehr früh, gebrauchten sie die 24 Buchstaben ihres Alphabets als Noten, wie sie sie auch schon als Ziffern u. s. w. anwendeten; die Erfindung wird dem Pythagoras oder schon dem Terpander zugeschrieben. Aus dem Art. gr. Tonsystem wissen wir, daß die Griechen in ihrem sieben- oder achtsaitigen Grundsysteme die Kenntniß der sieben Tonstufen, ferner die richtige Ansicht vom Wesen der Octave, als bloßer Wiederholung des Grundtones in einer höhern Region, besaßen. Hätten sie diese Vorstellung festgehalten, so würde ihr Tonsystem nur siebensaitig geblieben seyn, u. ihr Notensystem nur sieben Grundzeichen (Buchstaben) nebst Umänderungen oder Zusatzzeichen für die höheren u. tieferen Octaven gebraucht haben. Dies war aber, wie wir erfahren haben, nicht der Fall. Sie hielten keinen absoluten Ton fest, konnten daher auch keinen stehenden Tonnamen und kein bleibendes Tonzeichen haben, das ihnen überall, unter allen beliebigen Verhältnissen, gesagt hätte, dies sey der eine Ton c oder d. Statt dessen betrachteten sie jeden Ton nur relativ zu der Stelle, die er in dieser oder jener Tonleiter, in diesem oder jenem Tonsysteme, in diesem oder jenem Tetrachorde einnahm; und wie verkünstelt sie selbst diese Methode der Benennung ausübten, haben wir dort hinlänglich erkannt. Diese ganze verwirrte Weitschweifigkeit ging nun natürlich auf das Notensystem über. Die Griechen brauchten besondere Noten für jedes ihrer drei Geschlechte, besondere Noten für jede ihrer fünfzehn Tonarten in jedem Geschlechte, besondere Noten für jeden Ton in jeder Tonart. Dies ist nach Obigem begreiflich. Aber sie bedienten sich auch besonderer Noten für die Sing-

stimme und besonderer für die Instrumentalstimme, so daß die früher von Pepusch (Philos. Transact. Nr. CDLXXXI, p. 226.) u. jetzt von Drieberg festgehaltene Meinung, sie hätten zwei verschiedne Tonleitern gehabt, eine des Gesangs (μέλους, λέξεως) u. eine des Instruments (κρούσεως), erstere die, welche wir als natürliche Tonleiter befolgt haben, und auch in unserer Musik besitzen (Hypaton als höchstes Tetrachord, und Proslambanomenos als höchster Ton), letztere die, welche wir als arithmetische Tonleiter bezeichnet haben, mit verkehrten Benennungen (Hypaton als tiefstes Tetrachord und Proslambanomenos als tiefster Ton) — daß diese Meinung nicht mehr so unwahrscheinlich erscheint, als Burney annimmt und man auf den ersten Blick glauben sollte. Wollte man freilich analog weiter gehen, so müßte man erwarten, daß auch die Zeichenreihe für die Tonleiter der Instrumente das Umgekehrte von der Zeichenreihe für die Tonleiter des Gesanges gewesen wäre, folglich Proslambanomenos, Hypate Hypaton u. s. w. in beiden Tonleitern dieselben Zeichen erhalten hätten; allein auch diese Annahme findet sich nicht bestätigt. Mag es sich nun damit verhalten, wie es wolle, so ist das Eine einleuchtend, daß die Griechen eine Unzahl Zeichen — im Grunde für wenig Dinge — gebrauchten. Wir finden sie bei Alypius, unter Grundlegung des sogenannten vereinigten Grundsystems, das mit Inbegriff der Wiederholungen 18 Tonstellen hat. Folglich brauchte jede Tonart für beide Tonleitern 36 Tonzeichen, folglich alle 15 Tonarten in allen drei Geschlechtern (2 × 18 × 15 × 3) im Ganzen 1620 Zeichen; oder will man mit Forkel (Gesch. d. M. Th. 1. S. 366) auf die, allen Geschlechtern gemeinsamen, festen Töne Rücksicht nehmen, doch wenigstens 990 Tonzeichen. Obige 1620 finden sich bei Alypius. Nun erkennt man erst, mit welchem Rechte Plato (de leg. l. 8) gewarnt hat, der Jugend nicht zu viel Zeit mit Erlernung der Musik zu entziehen, sondern sich damit auf drei Jahre zu beschränken. — II. Um nun aus dem Alphabet eine solche Masse von Tonzeichen zu gewinnen, gebrauchten sie die Buchstaben in großer u. kleiner Schrift, recht und verkehrt gestellt, liegend bald nach der rechten, bald nach der linken Seite gewendet, ganz, doppelt oder verstümmelt, rein, eingeschlossen oder mit Accenten. So gewann man 120 verschiedene Charactere, deren jeder noch obenein in den verschiednen Tonarten und Geschlechtern verschiedene Bedeutungen hatte. Wir müssen dabei erwägen, daß alle diese Zeichen mit allen ihren Bedeutungen rein willkührliche waren, während unser Notensystem, ein analoger Ausdruck unsers Tonsystems, von innerer Nothwendigkeit und Vernünftigkeit durchdrungen, und eben daher so leicht faßlich und gewissermaßen unvergeßbar ist. Man müßte es aus dem Tonsysteme wieder erfinden können, wenn es verloren ginge, da hingegen das griechische Notensystem uns ganz verläßt, wenn wir es nicht ganz besitzen. Es ist eben das Spiegelbild der, ungeachtet aller Systeme, im Grunde systemlosen griechischen Musik. Wollten die Griechen eine Melodie für eine Singstimme und eine begleitende Instrumentalstimme notiren, so brauchten sie selbst im einfachsten Falle, wenn beide Stimmen im Einklange gingen, zwei Notenzeilen, die eine mit den Noten des Gesanges, die andere mit den ganz abweichenden u. doch dasselbe bedeutenden Noten des Instruments. Beide setzten sie über den Text u. zwar die Gesangstimme zu oberst. So findet sich ein Beispiel der Tonleiter der lydischen Tonart im diat. Geschlechte nach dem vereinigt. Tonsysteme im Alypius (instr. mus. pag. 2 Gaudentius pag. 23). Bei mesaulicis (Gesängen mit untermischten Ritornellen) ging natürlich in den Zwischenspielen und wo sonst der Gesang pausirte, die untere Notenreihe allein fort. Es muß auffallen, daß man die Gesangnoten nicht wenigstens zunächst dem Texte gesetzt hat, da Beides

zusammengehört. Der ältere Bacchios giebt als Grund an, weil der Mund, welcher allein die Worte hervorbringt, von der Natur über die Hände gesetzt ist, welche die Töne aus dem Instrumente hervorbringen. Dieser Grund ist Spielerei, wie das ganze Notenwesen. Wir befinden uns bei ihm im Kindesalter der Kunst. Und dieser ganze Apparat von Zeichen gab nur das Tonische an. Das Rhythmische, Länge und Kürze der Töne, Verhältnißmäßigkeit und Uebereinstimmung der Zeitmomente, mußte von den prosodischen Verhältnissen des Gedichts abgenommen und bei Chorgesängen von den Chorführern mit „eiserner Sohlen Gestampf" in Ordnung gehalten werden. Wie aber konnten die Instrumentisten aus ihrer besondern Stimme, oder gar bei Sätzen ohne Gesang, die rhythmische Ordnung wissen? Es mußte ihren Noten das rhythmische Maaß des Textes vor- oder beigeschrieben seyn, oder sie mußten ihn auswendig wissen. Nun denke man sich gar die Mühseligkeit, in solcher Schrift mehrere gleichzeitig und verschieden geführte Stimmen — wär' es auch nur wie in unseren vierstimmigen Chorälen — aufzuzeichnen! Eine Partitur in solcher Schrift, vollends mit Stimmen mannigfaltiger Bewegung (wie bei uns Achtel und Sechszehntel gegen Viertel u. dergl.) muß da geradezu unabfaßbar und unlesbar genannt werden. Wenn aber eine Partitur oder auch nur eine Aufzeichnung in der gedrängten Weise unserer Claviersachen undenkbar gewesen, wie sollte es den griechischen Tonkünstlern möglich geworden seyn, einen eigentlich mehrstimmigen Satz festzuhalten, oder auch nur eine einigermaßen mannigfaltige, einigermaßen den Namen verdienende Harmonie-Entfaltung zu Stande zu bringen? Ihre Notenschrift legt Zeugniß ab, daß sie keine wahre Harmonie und Mehrstimmigkeit besessen haben können. Beide lassen sich ohne Schreibfähigkeit nicht entwickeln. Zudem stelle man sich mehrfache Begleitungsstimmen mit Durchgängen, oder gar Figuren mit liegenbleibenden Tönen, Pausen u. s. w. vor, und man wird den Standpunkt der griechischen Notirungskunst, und an ihr den der griechischen Setzkunst, erkennen. — III. Die Verfassung des griechischen Notenwesens hat mehrmals Anlaß gegeben, nach einem ihr unterliegenden Grundgesetze, nach einer Formel wenigstens, sich in ihr zurecht zu finden, zu forschen. Was man bis auf Burney und Forkel herausgefunden, ist wenig geeignet, Licht zu schaffen. Man fand, daß die Diagramme (Tonleitern) gern vom höchsten zum tiefsten Tone aufgeschrieben wurden; daß die Ordnung der Tonzeichen für Instrumente noch viel wilder und unerklärlicher sey als die Folge der Singnoten; daß das enharmonische Notensystem noch am geregeltesten aussehe. Ernstlicher ist Drieberg (Wörterbuch: im Art. Klangbuchstaben) an die Untersuchung gegangen. Er nimmt an, daß das Werk des Alypios uns die Tonzeichen aller Tonarten und Geschlechte in einem dermaßen verdorbenen Zustande überliefert habe, daß es freilich nicht möglich sey, aus seinen Mittheilungen den Grundsatz der Tonbezeichnung herauszufinden. In Ermangelung anderweitiger Mittheilungen geht er also durch Schlüsse und Vermuthungen der Sache nach. „Die Griechen wußten, daß die gesammte Harmonie in dem Umfange der Octave enthalten ist; sie werden daher ihre Klangbezeichnung (Tonbezeichnung) diesem gemäß eingerichtet haben, so daß gewiß die Tonbuchstaben in jeder Octave dieselben waren, nur daß sie die höheren und tieferen Octaven irgend wodurch unterschieden, vielleicht durch größere oder kleinere Schrift, durch Umkehrung der Buchstaben, durch Striche u. s. w. Es enthält aber die Octave 6 ganze, 12 halbe und 24 Vierteltöne. Da uns nun berichtet wird, daß die Griechen alle 24 Buchstaben ihres Alphabets als Tonzeichen anwendeten, so müssen die Buchstaben, in ihrer gewöhnlichen Folge, nothwendig die Fortschreitung

durch Vierteltöne bezeichnet haben. Ferner ist es wahrscheinlich, daß die Griechen mit dem ersten Buchstaben des Alphabets den ersten Ton des Grundsystems bezeichneten, und dies zwar in der ersten Tonleiter und ersten Tonart. Die erste Tonart aber ist die dorische, die erste Tonleiter die des Gesanges, und der erste Ton des Grundsystems Hypate Hypaton. Demnach hätten also die Griechen den Ton Hypate Hypaton der dorischen Tonart in der Tonleiter des Gesanges mit A bezeichnet, und da in dieser Leiter Hypate Hypaton der höchste Klang ist, so muß das Alphabet abwärts gebraucht worden seyn." Dies ist seine Conjectur, die er durch mehrfache Spuren in den alypischen Notenreihen zu befestigen sucht. Allein so viel Scharfsinn Drieberg in diesen, wie anderen Untersuchungen aufgewendet hat, muß doch befremden, daß nach seiner Annahme das Notensystem bei dem spätesten, am schwierigsten u. seltensten gebrauchten (wo nicht vielmehr praktisch unbrauchbaren) Tongeschlechte begonnen haben, u. gerade hier in seiner vollen Regelmäßigkeit aufgetreten seyn soll. Er selbst stimmt der allgemeinen Meinung der Alten bei, daß das diatonische Geschlecht das älteste und einfachste, das enharmonische aber das jüngste und künstlichste gewesen; er ist sogar überzeugt, daß das enharmonische Geschlecht niemals rein, sondern nur in Vermischung mit dem diatonischen ausgeübt worden ist. Wie kann er also meinen, die Notenschrift habe den verkehrten Weg genommen? Endlich, wenn man diese und ähnliche Bedenken unterdrücken wollte: welches wäre der Gewinn? Nichts als eine formelle Regel für eine einzige Tonleiter in einer einzigen Tonart in dem wenigst gebrauchten, wo nicht unbrauchbaren, Geschlechte. Der Natur der Sache nach, und Driebergs eigener Ansicht gemäß, muß man annehmen, daß die diatonische Tonfolge die bei weitem häufigste, die enge enharmonische aber die am allerseltensten oder in Wahrheit gar nicht angewendete war; man würde also jene regelmäßige Gestalt des Notensystems nur in den allerseltensten Fällen, oder nach Driebergs und unserer Ansicht (vergl. d. Art. gr. Tongeschlechter) niemals erblickt haben; sie wäre also, hätte sie existirt, doch für die Anwendung so gut als nicht existent gewesen. Soviel über die griechische Tonschrift. Wie wenig sie und jede Tonbezeichnung durch willkührliche Zeichen den Vergleich mit unserer Notenschrift aushält, ergiebt sich aus dem Art. Notensystem. Streng genommen hätte der griechischen Bezeichnungsweise gar nicht der Name Notirung und Notenschrift gebührt, und wir haben ihn uns nur gestattet, weil er uns Allen am geläufigsten ist für die Sache, der die Griechen mit ihren Buchstaben, wie wir mit unseren Noten, nachgingen. ABM.

Griechischer Rhythmus. Der Inhalt der griechischen Rhythmik (Wissenschaft vom Rhythmus) und Rhythmopöie (Anwendung der rhythmischen Grundsätze) kann hier nur in so weit zur Erörterung kommen, als er Bezug auf das griechische Musikwesen hat; im Uebrigen vergleiche man vorher den allgem. Art. Rhythmus. Eben in dieser Richtung aber sind wir über das Wesen des griechischen Rhythmus, wie über andere Theile ihrer Tonkunst, zwar nicht vollständig bis in alle Details, doch aber hinlänglich unterrichtet, um auch von dieser Seite her eine sichere Vorstellung vom Zustande des griechischen Musikwesens zu fassen, wofern wir nur die Natur der Sache zu Rathe ziehen. Die wichtige Frage ist hier: hatten die Griechen ein Tactsystem? das heißt eine ihr ganzes Musikstück vom großen bis in die kleinsten Verhältnisse lichtvoll ordnende Eintheilung. Man darf aber bei dieser Untersuchung den Begriff des Tactes nicht so eng fassen, wie er bei uns im Elementarunterrichte gegeben zu

werden pflegt, als eine gleichmäßige Abtheilung eines Tonsatzes in kleine, durch Tactstriche kenntlich gemachte Abschnitte. Wollen wir hier, bei der Frage nach der practischen Beschaffenheit der griechischen Musik, das Tactwesen ganz praktisch auffassen, so begreift es 1) die Gliederung eines ganzen Tonstückes in Theile, 2) jedes Theils in größere Abschnitte oder Sätze, 3) der Sätze in Abtheilungen (Themata oder Gänge), 4) der Themata in die periodischen Theile Vorder= und Nachsatz u. s. w., 5) dieser in Abschnitte oder Klauseln, dieser 6) in Tacte, der Tacte 7) in Tacttheile, der Tacttheile 8) in Tactglieder. So baut sich unser Tonsatz auf, in den faßlichsten Verhältnissen, die dabei der mannigfachsten und reichsten Gliederung fähig sind. Dadurch wird uns die Zusammensetzung weitausgedehnter, eine große Idee, ganze Empfindungszustände erschöpfender Musikstücke, dadurch die Verbindung der mannigfaltigsten Bewegungsformen nach einander und gegeneinander über, kurz erst dadurch die Entfaltung aller Mittel und Formen der Musik möglich; selbst Melodie und Harmonie können sich nur unter der Obhut des Tactes sinnvoll und kunstmäßig entfalten. Wenn wir nun von der Tonkunst eines Volkes erfahren sollten, daß ein solches Tact=Wesen ihr fremd geblieben sey, so müssen wir annehmen, entweder: daß diese Tonkunst eine ganz andere Tendenz und Beschaffenheit gehabt habe, als die unsrige, oder: daß sie weit entfernt sey von deren reicher Entfaltung, daß sie sich noch in einem Zustande unleugbarer Unvollkommenheit befinde. Und dieses Urtheil, oder jene Annahme trifft die griechische Musik. — I. Die Griechen, welche nach Aristides unter Rhythmus die fortgesetzte Bewegung nach gewissen Verhältnissen (R. igitur est, qui constat ex temporibus aliquo ordine conjunctis) verstehen, wie sie sich durch Tonvortrag, Wortvortrag oder Körperbewegung lebendig (Rhythmizomenon, das Materielle des Rhythmus) kundgiebt, nahmen das Gesetz ihres Rhythmus von der Verskunst her, wie denn überall am Versmaaße das Bewußtseyn über den Rhythmus und dessen Ordnung begonnen hat. Sie unterschieden die Silben in kurze und lange, letztere noch einmal so lang als erstere. Die kurze Silbe ist also das kleinste rhythmische Zeitmaaß, Mora genannt, das vor Allem die lange Silbe mißt (zwei kurze gleich einer langen), und von hier aus alle übrigen rhythmischen Größen. Aus zwei oder mehr Silben bilden die Griechen Versfüße (rhythmische Grundformen), aus Versfüßen den Vers, aus Versen gleicher oder verschiedener Gestalt rhythmische Gruppen. Jeder Versfuß ward in zwei gleiche oder ungleiche Theile, Arsis und Thesis, getheilt. Arsis (bei uns Aufschlag) war auch bei den Griechen (Aristides) Name der leichten Zeit; wenn man (sagt Bacchios) beim Tactangeben den Fuß wie zum Fortschreiten erhebt; Thesis bezeichnete die schwere Zeit, wenn der Fuß beim Tactangeben niedergesetzt wird. Der Versfüße nahm man drei Gattungen an. Die erste Gattung heißt die dactylische, in der beide Theile des Versfußes gleiche Zeitlänge (1:1) haben; jeder dieser Theile aber kann nicht blos durch eine, auch durch zwei, bis zu acht Silben und sillabischen Zeitlängen (Moren) erfüllt seyn. Hieher gehören als Arten der Spondäus (— | —), Dispondäus (— — | — —), Pyrrhichius (◡ | ◡), Proceleusmatikus (◡◡ | ◡◡ Dactylus (— | ◡◡), Anapäst (◡◡ | —), und andere. Die zweite Gattung heißt die jambische, in der sich die Zeitlängen der Theile verhalten wie 2 zu 1. Hierhin gehören als Arten der Jambus (◡ | —), der Trochäus (— | ◡), Orthius (— — | — — — —), Trochäus semantus (— — — — | — —), und andere. Die dritte Gattung heißt die

päonische, und hat in ihren Theilen das Zeitverhältniß 3:2. Als Beispiel diene uns die eine Art Päon diagyus —◡|—. Ein viertes Geschlecht von Versfüßen, das epidritische, im Verhältnisse 4:3, eine Erfindung der späteren Griechen, ist hier nicht weiter zu betrachten. Will man die vorgenannten Gattungen mit unseren Tacteinrichtungen vergleichen, so würde die dactylische unserem zweitheiligen Tacte (2/4, 4/4 u. s. w.), die jambische unserem dreitheiligen Tacte (3/4, 3/8, 9/8 u. s. w.) gegenüber stehen; die päonische Gattung, auch hemiolische genannt, würde einer fünftheiligen Tactart (5/4) entsprechen. Wir dürfen übrigens die Alten um diese Gattung nicht beneiden; auch wir besitzen sie in mancherlei Versuchen, und ihren Grundstoff in Quintolen, die öfters schon (z. B. in der 54ten Sonate von Beethoven) durch größere Tonmassen fortgesetzt, mithin als Grundform gebraucht worden sind; und die Alten selbst haben, wie Plutarch erwähnt, an der Brauchbarkeit, wie auch wir im Allgemeinen, gezweifelt. — II. Aus den Versfüßen nun wurden Verse zusammengesetzt, die man in mehrfacher Hinsicht classificirte. 1) nach der Anzahl der Füße unterschied man Dimeter, Verse von zwei Füßen (z. B. trochäische —◡|—◡, jambische ◡—|◡—, dactylische —◡◡|—◡◡); Trimeter, Verse von drei Füßen (z. B. —◡|—◡|—◡), beide Versarten wegen ihrer Kürze auch in Doppelfüßen dargestellt (z. B. den jambischen Trimeter ◡—◡—|◡—◡—|◡—◡—); ferner Tetrameter, Pentameter, Hexameter, Verse von vier, fünf und sechs Füßen. 2) nach der Wahl der Füße nannte man unvermischte Verse, die aus einer einzigen Art von Füßen zusammengestellt waren, wie z. B. alle vorgenannten; und vermischte, in denen verschiedene Versfüße verbunden waren, wie z. B. im heroischen Hexameter, der aus Spondäen und Dactylen gemischt ist. 3) nach der Weise des Schlusses unterschied man akatalektische (vollständige) Verse, katalektische, deren letztem Fuße eine Silbe fehlt, brachykatalektische, deren letztem Fuße zwei Silben fehlen, hyperkatalektische, deren letztem Fuße eine Silbe angehängt ist, — und was der Eintheilungen und Unterscheidungen mehr sind. Den katalektischen und brachykatalektischen Versen wurde in der musikalischen Ausführung eine Pause zugesetzt, die entweder der einen Silbe, nämlich dem Maaße einer kurzen Silbe, entsprach, oder der fehlenden Doppellänge einer kurzen Silbe, dort λεῖμμα, hier πρόσθεσισ genannt. Aus Versen nun bildete man die größeren rhythmischen Formen für das ganze Gedicht oder Theile desselben, indem man entweder eine Art von Versen festhielt, oder deren mehrere, oft auf die mannigfachste Weise mischte. Diese Mischung erfolgte oft mit großer Freiheit, jedoch selten ohne Eurythmie. Um so strenger aber scheinen, selbst vom Sinne des Publikums, die Grundmaaße der Verse, die Längen und Kürzen der Silben, bewacht worden zu seyn, wie wir unter Anderen von Cicero (in versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba brevior aut longior) erfahren. Als ein Beispiel freier und reicher Versfügung, auf das wir auch bei dem Art. griechische Musik Bezug genommen, stehe hier ein Theil eines Chorgesanges aus der Danaïs von Aeschylos, Uebersetzung von Droysen: „Du holmreich Land! du theures Heiligthum!" — bis — „Emporgeweht, flügellos verfliegen" (s. d. Uebersetzung). Diese Form wird wiederholt; dann erscheint eine zweite: „Wo find' ich einen Ort mir hoch in luft'ger Höh'," — bis — „Eh' dieser Brautnacht dunkelem Fluch mein brechend Herz anheim fällt?" — Nach einer Wiederholung dieser Form schließt eine dritte und deren Wiederholung. — III. Soviel, um das Gebiet der rhythmischen Ge-

staltungen wenigstens zu überblicken. Wir müssen annehmen, daß hierin auch der musikalische Rhythmus dem Wesentlichen nach gegeben ist, denn von rhythmischen Gestaltungen außer den im Umriß angedeuteten, oder gar von einem neben diesem prosodischen noch bestehenden Tact-Wesen ist keine Spur zu finden. Drieberg hat neuerdings versucht, nachzuweisen, daß die Griechen Tact gehabt haben müssen; allein seine Beweise können uns nur von seiner enthusiastischen Vorliebe für das Griechische überführen. Er behauptet den Tact 1) weil im Gedichte die Silbengrößen in einer gewissen Ordnung folgen sollten; aber ist das nicht der Fall? weil 2) Aristides den Rhythmus am Pulsschlage wahrnehmen will und dieser nur zwei Schläge, Arsis und Thesis, gebe; aber ist das nicht der Grund-Gehalt alles Rhythmus, u. hat Aristides mehr aufweisen wollen? 3) weil man nach Musik marschirt sey, getanzt, gerudert habe; — wie wir noch jetzt nach einfachen Versrhythmen können. Doch genug von diesen Vermuthungsgründen, die stärker seyn müßten, um ohne alle historische Bezeugung — und dadurch schon wider das Zeugniß so vieler über Musik Berichtender Gewicht zu haben. — Es bleibt über die Art, wie die rhythmischen Gesänge ausgeführt wurden, Einiges zu sagen. Dies geschah unter Leitung des Chorführers der mitten im Chor (daher auch μεσοχοροσ genannt) seine Stelle zu oberst auf den Stufen der Thymele (des Altars im Raume der Orchestra) nahm, wenn der Chor sich um dieselbe gruppirte, und tacttretend (auch wohl mit eisernen Sohlen) oder durch Handschläge (auch wohl mit Muschel- oder Knochenplatten bewehrt) das Ganze in Ordnung hielt; hoffentlich wird nicht immer so laute Direction nöthig gewesen seyn. Von diesen Koryphäen wurde auch das Tempo (ἀγωγή) oder die Beschleunigung und Hemmung der Bewegung, dem Sinne des Gedichts gemäß, angegeben. Eine Vorzeichnung der Agoge scheint nicht statt gehabt zu haben; die rhythmischen Maaße wurden für die Lyristen am Anfange des Gedichts vorgezeichnet. — Noch eine Frage kann der Erörterung bedürfen: ob die Griechen die Zeitverhältnisse scharf beobachteten (wie, für spätere Zeit wenigstens, aus obiger Aeußerung des Cicero zu vermuthen ist), oder ob diese Längen und Kürzen nur das Bestimmende, Festigende waren, um das sich der lebendige Vortrag frei undulirend bewegte. In der nicht-musikalischen Declamation kann man fast nicht anders, als das Letztere annehmen. Für die musikalische Recitation möchte das Erstere wahrscheinlicher seyn; unter Anderm deutet eine Frage des Aristoteles (im 22. Problem) dahin: wie es komme, daß Viele besser zusammen sängen, als Wenige. Diese Erfahrung bestätigt sich nur in streng gemessenem Vortrage, denn da heben sich die entgegengesetzten Neigungen Einzelner in der Masse gegen einander auf, und das richtige Verhältniß besteht eben durch das Gleichgewicht der Abweichungen; im freien Vortrage fehlt die scharfe Mittellinie und wächst mit der Anzahl die Verwirrung. Hiernach würde für unsere Empfindung die alte Vortragsweise höchst steif erscheinen, da wir gewohnt sind, unter der Obhut des Tactes Gedicht und Melodie in freier und reicher, erforderlichen Falls sehr contrastirter Gliederung zu erblicken; den Alten war wohl, zumal in den weiten offenen Theatern, diese Schärfe des Maaßes ein wichtiges Mittel zur Verdeutlichung des Textes. — IV. Ja, das ganze Institut des Rhythmus war ihnen ein so wichtiges, daß sie der Rhythmopöi sogar (und aus ihrem Gesichtspunkte mit Recht) eine größere Wirkung beimaßen, als der Melopöie, und daß sie strebten, sich über den Sinn der rhythmischen Gestalten sichere Vorstellungen zu verschaffen. Treffend characterisirt Aristides die rhythmischen Gestalten. Er nennt Rhythmen, die im Nieder-

schlage anfangen, beruhigend und besänftigend; die im Aufschlage anheben, beunruhigend, erregt; Rhythmen aus ganzen Tonfüßen edel, andere aus kurzen, mit Pausen untermischten weniger edel; Rhythmen von gleichen Verhältnissen angenehm, von ungleichen bewegter; dactylische Verse mit lauter kurzen Füßen (z. B. aus Pyrrhichien) findet er lebhaft, ungestüm, zu pyrrhischen Fechtertänzen geeignet; Verse mit lauter langen Silben ernsthafter, pathetischer, zu Lobliedern geeignet, u. s. w. Auch hier, sehen wir, hängt sich die Betrachtung zunächst an die Einzelheiten der Gedichtform. Und hierin erblicken wir den wesentlichen Unterschied zwischen dem Baue des griechischen Rhythmus und unserem Tacte, in musikalischer Beziehung versteht sich. Die Zeitordnung des Griechen geht von der kleinsten Theilform aus, und arbeitet sich nach dem Ganzen zu weiter; dieses Ganze entgeht ihr, und muß es, da in der Poesie der geistige Inhalt nicht blos das fast allein Wichtige, sondern auch der vollkommen genügende Halt des Ganzen ist. Aber damit ist denn auch entschieden, daß die musikalisch-rhythmische Form nie ein Ganzes, stetig und einheitsvoll auf einen Zielpunkt Führendes werden konnte; eine musikalische Construction, vernünftige und künstlerische Entwickelung ist unmöglich, nur ein Nacheinander sinnvoller Einzelheiten gelingt. Unser Tact geht, wie oben gezeigt worden, vom Ganzen aus, und indem er hier das Wesen der Erscheinung ergreift, ist es ihm möglich, bis in die äußersten Theile zu dringen, und das Ganze einheitsvoll zu beseelen. Nur damit und dadurch ist eine wahre, freie Tonkunst denkbar. Auch hier also werden wir vollkommen deutlich auf die Tendenz der griechischen Musik gewiesen; ein Substrat des Gedichtes sollte sie dasselbe wirksam verkörpern und mußte sich daher, in Bezug auf das Rhythmische, den prosodischen Verhältnissen genau fügen. Dadurch verschmolz sie nicht nur ihre Töne und Klänge mit dem Wortlaute, sondern verstärkte und verdeutlichte auch den Silbenfall und die Accentuation des Gedichts für den weiten Kreis des zuhörenden Volkes. Eine tactische Behandlung nach unserer Weise würde für das griechische Gedicht tödtlich gewesen seyn. Der Grieche hätte, wäre sie ihm auch von außen her bekannt geworden, an seinem Rhythmus festhalten müssen und hatte Recht, ihn (für seine Zwecke) so hoch zu halten. Sehen wir aber von diesen Zwecken ab und betrachten die griechische Musik in ihrem rhythmischen Theile abstract als eine Stufe der Kunstentwickelung, so müssen wir erkennen, daß sie in diesem Zustande unfähig gewesen einer höheren Cultur, wie dies auch später die Geschichte im Fortgange vom Versrhythmus zur Mensur und endlich zum Tacte erwiesen hat. ABM.

Griechische Tonarten. Unter dieser Benennung fassen wir Zweierlei zusammen, was die Alten unter dem Namen τόνοι und τρόποι begriffen, und das wohl zu unterscheiden ist. — I. Die Griechen verstanden nach Aristides unter einer Tonart den Inbegriff aller Töne, Intervalle und Systeme, die zu einem und demselben Haupttone, der Tonica nämlich, gehören. Das im Art. griech. Tonsystem mitgetheilte achtsaitige System ist das Beispiel einer solchen Tonart, und zwar der auf der Tonica C ruhenden; auf jedem Tone ließ sich eine gleiche gründen, und dies waren die Tonarten, τονοι, toni. Alle diese Töne waren unter einander gleich, sie hatten dieselbe Intervallen-Folge und die Intervalle hatten dieselben Größen, eben wie bei uns alle Durtöne, oder alle Molltöne unter einander gleich sind; sie waren nur Versetzungen, Transpositionen, ein und derselben Verhältnißreihe von einem Tone des Diagramms (der Tonleiter) auf

den andern. In diesem Sinne die Tonart verstanden, nennt Euklides sie ἀπλατήσ, ohne Breite, das heißt, ohne eigenthümliche innere Entwickelung. — Solcher Tonarten zählen nun Aristoxenos und Euklides dreizehn, deren Tonica in dem Umfange einer Octave enthalten sind:

Die späteren Griechen nehmen nach Aristides funfzehn Töne an, die im Umfange einer None enthalten sind:

Wir sehen im ersten Verzeichniß eine Tonica, im andern drei Toniken (g — as — a) wiederholt. Da nun alle Tonarten unter einander vollkommen gleich seyn sollen, so sind drei Tonarten, die von g — as und a, doppelt angerechnet, u. die Griechen haben also, wie wir, in der That nur zwölf gleiche Tonarten auf den 12 Halbtönen gehabt, die das Tonsystem möglicherweise enthalten kann. — Woher aber die überschüssige Rechnung? — Das erste Verzeichniß hat wohl nur den methodischen Zweck, die Octave vollzählig zu machen, in der die Toniken aufgewiesen werden; das zweite Verzeichniß aber erläutert uns die Frage vollends. Die Griechen hatten nämlich, nach Plinius, Anfangs nur drei Tonarten, die von den Völkern, bei denen sie ursprünglich im Gebrauch gewesen seyn mögen, genannt wurden: die dorische, die phrygische, die lydische. Sie lagen in der Entfernung eines Tones von einander; war also die dorische Tonica C, so war phrygisch die Tonreihe von D, lydisch die Tonreihe von E. Bei der Erweiterung des Tonsystems wurde auch die Zahl der Tonarten vergrößert; zwischen die dorische und phrygische (also nach obiger Annahme auf Des) wurde die jastische oder ionische Tonart, zwischen die phrygische und lydische wurde die äolische Tonart gestellt, also auf Es. Es ist nicht außer Zweifel, ob die Entwickelung der Tonarten genau so, und auf diesen Punkten begonnen hat, und ob nicht die Tonarten zuerst sich als Tropen (in jenem anderen Sinne, den wir später zu fassen haben werden) gebildet haben. Gewiß aber ist, daß bei dem Systeme der funfzehn, wie der dreizehn Tonarten die genannten fünf Tonarten (das Dorische, Jastische, Phrygische, Aeolische und Lydische) Stammtonarten, oder doch ihre Namen Stammnamen blieben. Von ihnen aus nannte man nun alle übrigen Tonarten. Jede der Stamm-Tonarten hatte zwei Nebentonarten, die eine reine Quarte tiefer gelegen und mit Hypo (unter) bezeichnet, die andere eine Quarte höher gelegen und mit Hyper (über) bezeichnet. War die dorische Tonart z. B. auf C gelegen, so standen ihre Nebentonarten, das Hypodorische auf G, das Hyperdorische auf F. Man bemerkt, daß dies die Tonarten beider Dominanten sind, eben wie bei uns die natürliche Umgebung, die nächsten Verwandten jeder Haupttonart; nur erschien bei den Griechen zufolge ihres Quartensystems unsere Oberdominante tiefer als der Hauptton, eine Nennweise, die bekanntlich im Systeme der Kirchentonarten beibehalten worden ist. Die funfzehn griechischen Tonarten hießen also:

hypodor.	dorisch	hyperdor.
hypojast.	jastisch	hyperjast.
hypophryg. . . .	phrygisch . . .	hyperphr.

hypoäol. . . . . . äolisch . . . . . hyperäol.
hypolyd. . . . . . lydisch . . . . . hyperlyd.

Hyperphrygisch, Hyperäolisch und Hyperlydisch waren Wiederholungen von Hypodorisch, Hypojastisch und Hypophrygisch, blos aufgenommen, damit jede Stammtonart ihre zwei Nebentonarten habe. — II. Schon aus dem Obigen ist klar, daß die dorische Tonart der tiefste Stammton, und ihr unterer Nebenton, die hypodorische Tonart, die tiefste von allen Tonarten ist. Haben wir nun blos einer einzigen Tonart den Sitz bestimmt, so kennen wir alle, denn sie folgen einander in Räumen von einem Halbtone. Nun sagt Aristides, daß der hypodorische Proslambanomenos der tiefste Ton sey. Welches ist dieser Ton? — Hier tritt uns wieder der im Art. griech. Tonsystem angeregte Zweifel in den Weg. Folgen wir (wie in jenem Artikel geschieht) dem natürlichen Gange der Tonleiter, so finden wir den Proslambanomenos im funfzehnsaitigen Systeme über Hypate Hypaton; es ist der Ton G. Folgen wir aber der nicht künstlerischen, sondern arithmetischen oder canonischen Tonleiter, so finden wir den Proslambanomenos unter der tiefsten Stufe, es ist der Ton A. Daß die Griechen den tieferen Ton G besaßen, wissen wir sicher aus Aristides, aus den Angaben Aristoxens über den Stimmumfang der Chöre u. A. Und so ist auch nach der äußerlichen Tonlage kein Bedenken gegen jene natürliche Tonleiter (die wir im oben genannten Artikel zu vertheidigen gesucht, und der unter den Alten der ältere Bacchios und Ptolomäus, unter den Neueren Marpurg [Einleit. i. d. Gesch. d. M. S. 133] und Drieberg [Wörterbuch] u. A. beipflichten), folglich auch kein Bedenken gegen die Arnahme des G als Tonica der hypodorischen Tonart. Demgemäß gleichen also:

Die hypodorische Tonart unserem G-Dur,
= hypoionische = = As =
= hypophrygische = = A =
= hypoäolische = = B =
= hypolydische = = H =
= dorische = = C =
= ionische = = Des =
= phrygische = = D =
= äolische = = Es =
= lydische = = E =
= hyperdorische = = F =
= hyperionische = = Ges =

die anderen Hypertonarten sind, wie gesagt, bloße Wiederholungen der ersten drei Hypotonarten. — Will man die andere Tonleiter zum Grunde legen, so heißt die hypodorische Tonreihe

A — h — c — d — e — f — g — a,

also unser Moll mit kleiner Septime, oder das Aeolische der Kirchentöne, und die dorische Tonreihe heißt

D — e — f — g — a — h — c — d,

wiederum Moll mit großer Sexte und kleiner Septime, oder das Dorische der Kirchentöne. Da nun alle Tonarten einander gleich seyn sollen, so müßten sie sich alle nach diesem dorischen Moll (dem ersten Stammtone) oder allenfalls nach dem hypodorischen Moll (der tiefsten aller Tonarten) richten. Folglich würden alle griechischen Tonarten im diatonischen Geschlechte Molltöne seyn. Worin hätte aber denn das spondäische Geschlecht bestanden? Es hätte sich nur in der Septime und Quarte, und vom Dorischen in der Sexte unterschieden, wäre aber um den entscheiden-

den Unterschied eines Molltons gegen einen Durton gekommen, vielmehr: es wäre aus Molltönen gar nicht abzuleiten gewesen. Und wie hätten im enharmonisch-diatonischen Mischgeschlechte sich aus einem diatonischen Moll die Kennzeichen, Eklysis, Ekbole und Spondeiasmos (s. d. Art. gr. Tongeschlechte) herausbilden lassen? Und endlich: wie vertrüge es sich mit dem hellen, stets dem Unmittelbar-Natürlichen zugewandten Sinne der Hellenen, daß ihre Musik allüberall Moll, also eine Trübniß der natürlichen Tonleiter, gewesen wäre? Denn, daß Burney (Abhandl. ü. d. M. d. Alten, Uebers. v. Eschenburg S. 51) diesen „merkwürdigen und sonderbaren Umstand" (so nennt er diese angebliche Molltendenz) aus der Gewöhnung erklären will, darf wohl geradezu seicht genannt werden. Die Gewohnheit muß ja auch ihren Ursprung, also ihren Grund haben. Wie sind denn also die Griechen dazu gekommen, sich an Moll so ausschließlich zu gewöhnen? Es ist dieselbe Frage. Oder — man müßte willkührlich die Tonreihen der arithmetischen Scala in Durtonleitern verwandeln. Dies wäre aber eben reine Willkühr. Nach dem arithmetischen Systeme hätten die Griechen kein anderes Vorbild für Dur gefunden, als in der, der hypoäolischen Tonart unterliegenden Tonreihe. Wie in aller Welt konnte es ihnen aber einfallen, ihr Tonartensystem nach der vierten Nebentonart einzurichten? Man findet bei ihnen eher über zu starre Consequenzen zu klagen, als über dergleichen flache Willkührlichkeiten. Vielmehr darf die Probe, welche beide Arten der Tonordnung an der Bildung der Tonarten abzulegen haben, als ein gewichtiger Beweis für unsere (im Art. gr. Tonsystem vorgetragene) Ansicht geltend gemacht werden. Was auch Theoretiker errechnet haben mochten: die Kunst konnte keinen andern Weg nehmen, als das natürliche System ihr anwies und anbahnte. — III. Bisher haben wir die Tonarten nur in dem einen Sinne, als Uebertragungen einer Urtonart auf andere Töne oder Toniken, betrachtet. So und nicht anders versteht auch die heutige Musik ihre Tonarten, ein und derselben Gattung nämlich. Allein die Griechen unterschieden auch noch die Octavgattungen. Jede Tonart kann ihre Tonleiter auf sieben verschiedene Arten darstellen, je nachdem sie (ohne Veränderung der Töne) bei der ersten, zweiten, dritten Stufe u. s. f. beginnt. Die dorische Tonart z. B. kann sich in folgenden sieben Octavgattungen darstellen:

1. c — d — e ⁀ f — g — a — h ⁀ c
2. d — e ⁀ f — g — a — h ⁀ c — d
3. e ⁀ f — g — a — h ⁀ c — d — e
4. f — g — a — h ⁀ c — d — e ⁀ f
5. g — a — h ⁀ c — d — e ⁀ f — g
6. a — h ⁀ c — d — e ⁀ f — g — a
7. h ⁀ c — d — e ⁀ f — g — a — h

Man sieht hier die Grundlage der christlichen Kirchentonarten (vergl. d. Art. Kirchentöne) vor sich. Daß eine Melodie mehr oder weniger einen verschiedenen Sinn aussprechen kann, je nachdem sie sich bald der einen, bald der anderen dieser Tonordnungen anschließt, muß man im Voraus zugeben und findet es allenfalls an alten Chorälen bestätigt; daß der Einfluß dieser Tonordnungen auf Modulation, wenn sich erst eine Modulation reicher entfaltet, noch wichtiger seyn kann, ist aus

der Lehre der späteren Kirchentöne zu ersehen. In sofern ist also die Unterscheidung keine müßige zu nennen und im frühen Alter der Kunst wohl hülfreich. — Die Benennung der Octavengattungen ist nur von der der Tonarten hergenommen; es folgt hieraus von selbst, daß auch auf sie jene doppelte Weise, das Tonsystem herzustellen und zu benennen, Einfluß gehabt haben muß. Folgen wir der oben gerechtfertigten natürlichen Tonleiter, so haben die Octavgattungen folgende Namen:

1.	Die Tonleiter von C zu c	—	die	dorische	Octavgattung.
2.	= = = D = d	—	=	phrygische	=
3.	= = = E = e	—	=	lydische	=
4.	= = = F = f	—	=	mixolydische	=
5.	= = = G = g	—	=	hypodorische	=
6.	= = = A = a	—	=	hypophrygische	=
7.	= = = H = h	—	=	hypolydische	=

Wollten wir aber der anderen Tonordnung folgen, so würde die dorische Octavgattung von E zu e, die phrygische von D zu d, die lydische von C zu c, die mixolydische von H zu h, die hypodorische von A zu a, die hypophrygische von G zu g, die hypolydische von F zu f zu stehen kommen. — IV. Jeder ihrer Tonarten nun legten die Griechen einen besonderen und bestimmten Character bei und hielten die Wahl der Tonart für den ersten wichtigen Punkt bei der Composition. Die dorische Tonart (wir benutzen hier zunächst Thiersch's Zusammenstellung) galt vor allen für feierlich, ernst und prächtig, fähig, wildere Leidenschaften zu zähmen, männliche Gesinnung zu wecken und zu nähren und den Muth auch in großer Gefahr und Schreckniß aufrecht zu erhalten. Wegen ihrer Würde war sie in der Tragödie, hauptsächlich an den pathetischen Stellen, viel gebraucht. Die phrygische Tonart heißt (Aristot. polit. l. 8 c. 5, Apulejus flor. p. 342 Athenäos l. 14 p. 624) erhaben und hinreißend; ausgebildet in den lärmenden Feiern der phrygischen Göttermutter war sie in den Gesängen auf dieselbe einheimisch und den Dithyramben geeignet, von besonderer Kraft, das Gemüth zu Begeisterung und religiösem Enthusiasmus zu erheben. Damon, wird erzählt, der Tonkünstler, traf eine Flötenspielerin, welche trunkenen Jünglingen, die sich wie im Wahnsinn gebehrdeten, phrygisch blies. Er befahl ihr, dorisch zu blasen; sogleich legte sich bei jenen die entgeisternde Wallung. Die lydische Tonart wird schwärmerisch und klagend genannt; in verschiedenen Behandlungen wird sie für Gesänge der Klage und der Freude, zum Unterricht der Jugend und zu den Weisen des Gastgelags brauchbar erachtet. Nach Pindar ertönte sie zuerst bei der Hochzeit der Niobe, und ward in der Tragödie neben der dorischen angewendet. Die ionische Tonart nennt Aristoteles, und die oben mit ihm Angeführten, rauh und finster; Plato: geeignet für Trinkgelage, weich und nachlässig; Plutarch: wehklagend und aufgelöset; Lucian munter; Heraklides bei Athenäus (Deipn. XIV S. 625 ff.) findet in ihr weder das Blühende, noch das Heitere. Die Weisen der äolischen Tonart waren üppig, unstät und den Gefühlen der Liebe und eines weichen Wohllebens vor anderen zusagend; doch ein weiser Gebrauch stärkte ihre Weichlichkeit, erhob ihre Ueppigkeit zu reichströmender Fülle, ließ sie groß und pomphaft erscheinen; in mehreren seiner erhabensten und kunstreichsten Gesänge hat Pindar sich ihrer bedient. Die hypodorische Tonart ward sanft und trauernd gefunden u. s. w. — Es ist im Allgemeinen wohl anzuerkennen, daß die Tonarten, wollen wir sie auch nur als Transpositionen gelten lassen, verschiedene mehr oder weniger bestimmt aufzufassende Charactere haben; wer un-

sere Kunst mit Sinn übt, oder auch nur ihre Werke mit empfänglichem, unbefangenem Gemüthe aufnimmt, muß dies schon wahrgenommen haben, wenn gleich es noch nicht gelungen wäre, die Ursache zu ergründen, und wenn gleich zugegeben werden muß (mehr haben die Gegner, z. B. G. Weber, Theorie Bd. 2. S. 87, nicht bewiesen), daß der Characterunterschied nicht in der absoluten oder relativen Höhe der Tonica allein, und nicht in Temperaturverhältnissen (die auf verschiedenen Instrumenten verschieden seyn können) allein zu suchen ist, auch: daß er nicht ausgehen soll von der Wahl gewisser für eine oder die andere Tonart mehr geeigneter Instrumente, sondern, wofern er wirklich besteht, sich schon in den von Temperaturzufälligkeiten unabhängigen Organen, z. B. im Gesange oder auf Tasteninstrumenten, offenbaren muß. Wie aber die Griechen ihren Tonarten so bestimmte und so schnell ansprechende Caractere, als z. B. Galenus in jener Erzählung vom Damon, haben mit Wahrhaftigkeit beimessen können, das ist nicht so leicht einzusehen, selbst wenn man ihre bekannte Neigung zu Vergrößerung und Verschönerung mit in Rechnung bringt. — Will man hier, ohne sich bei Widersprüchen (z. B. hinsichts der ionischen Tonart) aufzuhalten, die bei einem so schwer faßbaren Gegenstande nicht ganz ausbleiben konnten, der Wahrheit Spur suchen, so muß vor allen Dingen ausgemacht seyn, was die Characteristiker unter ihrer dorischen, phrygischen Tonart u. s. w. verstehen. Nach obiger Ausführung würden die vorstehenden Characterbilder auf unser C-Dur, D-Dur, E-Dur, Des oder Cis-Dur, Es-Dur und G-Dur anzuwenden seyn; dann würde die zweite Characteristik einigermaßen, die anderen noch weniger, oder nur theilweis gerechtfertigt erscheinen. Wollte man der anderen Tonordnung folgen, so müßte man sich unter den genannten Tonarten D-Moll, E-Moll, Fis-Moll, Es oder Dis-Moll, F-Moll und A-Moll vorstellen; aber hier könnte man noch weniger beistimmen. Wenn es nun gleichwohl undenkbar ist, daß Anschauungen, die einen Plato und Aristoteles, eine geistreich und künstlerisch vorzüglich begabte Nation zu ihren Bekennern gehabt, grund- und wahrheitslos seyn sollten, so müssen wir die Rechtfertigung jener Aussprüche der Alten auf einer andern Seite suchen, und gelangen dazu, wenn wir auf den Ursprung der Tonarten zurückgehen. Unzweifelhaft ist auch in der alten Musik die unmittelbare Kunstübung der Kunstlehre der Systematisirung vorausgegangen; man hat gesungen, ehe man auf das Bedürfniß kommen konnte, die Gesänge in Classen, in Tonarten und Tongeschlechte zusammen zu stellen. Solcher Classen können verschiedene gebildet werden, man kann bei der einen oder anderen beginnen, wie wir an den griechischen Systemen und ihren Widersprüchen sattsam ersehen. Sprechen wir nun von einer dorischen oder ionischen Classe oder Tonart, so ist sie ein System, entnommen der in Doris oder Jonien üblichen, einheimischen Gesangesweise. Allein in einer solchen Gesangesweise wirkte nicht blos das, was wir im System unter Tonart begreifen, sondern auch Octavengattung, Harmonie, Instrumentale, Rhythmus, Gedicht, Vortrag, gelegentlich auch Tanz oder Pantomime, kurz das ganze Kunstwerk wirkte zusammen nach des dorischen oder ionischen Volkes Weise. Der Inhalt des Ganzen, das war der Character, den man nun auch festhielt in der abgesonderten Seite, die das System als Tonart hervorhob. Dies scheint nicht nur der natürliche Gang der Sache, sondern auch genugsam aus den Alten erweislich, daß sie bei der Characteristik der Töne zugleich mit an das Uebrige gedacht haben. Eben dadurch aber mußten die Tonarten selbst zu Typen bestimmteren Ausdrucks werden, mußten, wie später die Kirchentöne, ty-

vische Gewalt erhalten. Sie waren die Tongefäße, in denen von jeher diese Regungen feierlicher Würde, oder bacchischer Begeisterung, oder weicher Klage aufgefaßt, aus denen sie wiederhallet waren; diese Erinnerungen, die Geister der alten Lieder, umschwebten den gläubigen Künstler, wenn er die dorische Lyra, oder etwa jene lydischen Flöten ergriff, die auch zur Hochzeit der Niobe erklungen waren. Und so trat die geistige Macht hoher bestimmender Erinnerungen der in den Tonverhältnissen selbst waltenden Naturmacht zur Seite, um den Glauben der Alten an ihre Tonarten stets neu zu rechtfertigen. ABM.

Griechische Tongeschlechte. Die Kenntniß der griechischen Tongeschlechte setzt Bekanntschaft mit dem gr. Grundsysteme (s. d. Art. gr. Tonsystem) voraus. Wir haben bei dessen Betrachtung nur solche Tetrachorde aufgestellt, die aus der Folge von zwei Ganztönen und einem Halbtone bestanden. Allein die Griechen hatten noch ganz andere Arten, ihre Tetrachorde zu construiren. Die festen Stufen blieben sich überall gleich, aber in den beweglichen (veränderlichen) wurden Veränderungen vorgenommen; man stimmte sie bald einen Halbton, bald einen Viertelton u. s. w. tiefer und fand so verschiedene Arten der Tonfolge, die man Geschlechte nannte. Drei Hauptgeschlechte kann man annehmen: das diatonische, das chromatische, das enharmonische, denen wir weiterhin noch vermischte und Nebenarten zufügen werden. — I. Das diatonische Geschlecht beruht auf Tetrachorden von zwei Ganztönen und einem Halbtone; die ganze Darstellung der Grundsysteme also in dem betreffenden Artikel hat uns nichts als diatonische Tonfolgen gezeigt. Hier erst, wo wir im Begriff stehen, die anderen Tonfolgen zu betrachten, können wir mit Bestimmtheit der Meinung entgegentreten, daß, als man in das Diatessaron erst einen Ton gesetzt, derselbe bald dem höheren, bald dem tieferen festen Tone näher gestellt worden sey; er konnte, wie die zweite Anmerkung zu jenem Art. zeigt, nur zunächst der Hypate stehen. Das diatonische Geschlecht galt den Griechen für das älteste, einfachste und naturgemäßeste, und mit Recht. In der arithmetischen Berechnung des Tonsystems finden wir die ihm gehörenden Stufen zuerst (h—e—a—d—g—c—f) und erst nach ihnen die chromatischen Töne (b—es u. s. w.) zuletzt aber die enharmonischen (ces = b, fes = e u. s. w.), nämlich letzteres Wort in unserem Sinne genommen. In künstlerischer Hinsicht aber enthält es eine wohlgeordnete Tonfolge und alle wichtigeren und anwendbareren Intervalle. Aristides meint daher auch, es könne von ganz unmusikalischen Menschen gesungen werden. Das chromatische Geschlecht rückt die beiden beweglichen Stufen in das Verhältniß eines Halbtones zu einander: es hat also in jedem Tetrachorde zwei Halbtöne. Nun aber kann ein Tetrachord nur vier Stufen enthalten, und sein unveränderlicher Umfang ist die Quarte. Folglich muß neben die beiden Halbtöne das Intervall einer kleinen Terz zu stehen kommen und die chromatische Tonleiter (z. B. im achtsaitigen Grundsysteme) so heißen

Das enharmonische Tongeschlecht bringt Verhältnisse, die wir in unserem Systeme gar nicht besitzen. Seine Tetrachorde nämlich schreiten fort in zwei Vierteltönen, und — dem Rest einer großen Quarte, einer großen Terz:

Die Viertelton-Erniedrigung sey durch das griechische β (Beta) angezeichnet. Dies sind die beiden Tongeschlechte in ihrer Reinheit, um deren Besitz die griechische Musik oft genug von Neueren gepriesen und unserer vorgezogen worden. — Der practische Musiker wird von Haus aus nicht begreifen, was mit einer solchen Tonleiter anzufangen sey, und die Alten — scheinen, wenn man scharf hinblickt, ungefähr derselben Ansicht. Aristides meint vom chromatischen, dieses Geschlecht sey schon viel künstlicher, als das diatonische, und nur gelehrten Musikern ausführbar. Das enharmonische aber sey das allerschwerste, nur den größten Künstlern sey es möglich, enharmonisch zu singen, vielen aber ganz unmöglich. Was sind das aber für Grundlagen einer Kunst, die nur gelehrten Meistern, ja nur den größten Künstlern zugänglich wären? Und wie sind die ungelehrten Hörer mit der Auffassung so schwerer Verhältnisse zu Stande gekommen, von denen Aristoxenos gesteht, auch mit der größten Anstrengung könnten die Sinne kaum ihrer mächtig und gewohnt werden? — Denn die Schwierigkeit, welche selbst große Meister bei der Hervorbringung chromatischer und besonders enharmonischer Tonverhältnisse gefunden haben sollen, kann nicht etwa im körperlichen Organe gelegen haben. Jeder kann, soweit der Stimmumfang reicht, alle Tonverhältnisse singen, die er sich klar vorzustellen vermag; jeder kann bekanntlich einen Ton in den anderen überziehen, und durchläuft dabei eine ununterschiedene Reihe der kleinsten Tonstufungen. Das Organ also ist für sie geeignet, wenn wir sie uns nur sicher vorstellen können. Das griechische Volk wird also nicht haben verstehen können, was nur seine größten Künstler singen, das heißt, in ihrer Vorstellung fassen konnten. Hierzu kommt aber noch Eins. Diese feinen Abstufungen sollten nicht im stillen Zimmer erlauscht werden, sondern in den pythischen und anderen Spielen, oder in den unbedeckten weiten Theatern vor einer sumsenden Menge vieler Tausende wirken; sie sollten auch unter anderen von vielen harfenartigen Instrumenten ausgeübt werden, die sich, zumal in freier Luft, so leicht verstimmen. Wo wären da die Vierteltöne geblieben? Und wie hätte man da mit so kleinen Abstufungen wirken können, wo auch die Stimme zu ihrem Lapidarstyle, zu weiten Intervallen für weite Räume, greifen muß? — Den letzten Glauben an diese Geschlechte, sofern sie künstlerische Anwendung gefunden haben sollen, verliert man durch das Urtheil der Alten von ihrer Wirkung. Um diesen Punkt sicher zu fassen, muß man erst bedenken worin ihr Characteristisches, ihr Unterschied vom Diatonischen liegen kann. Wir finden in ihnen die Quarte, die große und kleine Terz, den Halbton, — alles dies auch im Diatonischen. Nur die Folge zweier Halbtöne und die Vierteltöne, das ist das Eigenthümliche; also in den kleinsten Verhältnissen lag das Characteristische. Nun nennt aber Aristides das diatonische Geschlecht männlich und streng, das chromatische einschmeichelnd und klagend, das enharmonische aufregend (excitandi vim habet) und belebend. Plutarch hält das Chroma für weichlich und unmännlich, die Tragödie habe sich seiner enthalten; das enharmonische aber ist ihm das schönste der Tongeschlechte, das hauptsächlich wegen seiner Würde von den Alten (auch von Pindar) eifrig sey gebraucht worden; es sey bei den Aelteren, als der lyrische Gesang in seiner Blühte stand, in höchster Achtung und Ausbreitung gewesen,

und habe sich erst verloren, als von den Späteren die Kraft und Männlichkeit der alten Kunst in leichtes und gefälliges Wesen sey aufgelöset und verdünnt worden. Wie? In der vierteltönigen Enharmonik habe man Würde, Kraft und Männlichkeit, den rechten Ton für pindarischen Schwung gefunden? Widerspricht dies nicht der ganz allgemeinen Erfahrung, daß Großheit der Verhältnisse großartigen, und Kleinheit derselben geringeren oder feineren Eindruck bedingt? Haben nicht, demselben Naturgesetze folgend, die Griechen das Chroma mit seinen Halbtönen weichlich und unmännlich genannt, im Gegensatze zu dem männlichen diatonischen Geschlechte? — II. Ein besseres Licht gewinnen wir für die Sache, wenn wir auf den Ursprung des enharmonischen Geschlechts, auf das von Olympos erfundene spondäische Geschlecht, zurückgehen. In rein empirischer Weise bildete sich Olympos aus dem diatonischen Geschlechte eine abweichende Tonleiter,

Nete. spondäische Paranete. Paramese. Mese. spondäischer Lichanos. Parhypate. Hypate.

aus der in der Folge eine andere, ebenfalls abweichende diatonische Tonleiter:

wurde, unserer Molltonleiter gleich. Beide Tonleitern sind willkührlich in rein künstlerischem Drange aus der diatonischen Grundtonleiter, dem Dursysteme gebildet worden, eben wie unsere Molltonleiter. Beide sind offenbar künstlerisch zu gebrauchen, und man wird zunächst dem reinen Moll den Ausdruck besonderer tragischer, oder auch hochlyrischer Würde zugestehen. Die erste Tonfolge aber enthält jenen characteristischen Schritt der Mollgattung, die übermäßige Secunde, gar zweimal; es vereint gewissermaßen die Quintessenz zweier Molltöne, und überbietet insofern das Pathos der Molltonleiter. Leicht möglich, daß man es, etwa bei euripideischen Tragirungen, nicht gespart hat; jedenfalls trifft der Spötter Aristophanes den rechten Punkt, wenn er im Anfange die Ritter ausrufen läßt: Kommt! laßt uns zusammen heulen, wie Flöten des olympischen Nomos! und nun gesungen wird:

Mü, mü, mü!

So wird uns denn schon hier einleuchtend (und Ptolomäus l. 2. c. 15 bestätigt es), daß das enharmonische, wie das chromatische Geschlecht erst in der Vermischung mit dem diatonischen anwendbar wurden. Hier kommen wir also zu den gemischten Geschlechten. — III. Vermischung des enharmonischen und diatonischen Geschlechts. Das Enharmonische kann nur an der diatonischen Tonordnung künstlerisch brauchbar werden; kein Tetrachord kann mehr als vier Stufen enthalten; die äußersten Stufen jedes Tetrachords sind unveränderlich in allen Geschlechten. Diese drei Sätze stehen nach Obigem fest. Folglich kann der Geschlechts-Unter-

schied nur in den beiden beweglichen Tönen liegen. Aber nicht beide, nur einer (entweder Lichanos oder Mese) kann enharmonisch werden, der andere muß diatonisch bleiben, eben weil beide Geschlechte in der Mischung, also in den characteristischen beweglichen Tönen, dargestellt seyn müssen. Zunächst enharmonisiren wir nun den Lichanos, den die Griechen je nach dem Geschlechte den diatonischen, chromatischen, enharmonischen (vergl. d. Art. gr. Tonsystem) nennen, und erhalten dieses Tetrachord

mit den enharmonischen Intervallen βe:d (das Fallen von einer enharmonischen Stufe um 3/4 Ton), Eklysis genannt, und βe:f (das Steigen von einer enharmonischen Stufe um 3/4 Ton), Spondaiasmos genannt. Allein noch ein enharmonisches Verhältniß ist nach der Bestimmung des Bacchios zu verwirklichen, die Ekbole, ein von der enharmonischen Stufe um 5/4 Tonhöhe steigendes Intervall. Es ist klar, daß dieses im vorstehenden Tetrachord neben Eklysis und Spondaiasmos nicht herzustellen ist; folglich müssen wir das andere Tetrachord besonders dafür einrichten, und zwar so:

Oben hatten wir statt eines und eines halben Tones Eklysis und Spondaiasmos, jeden von 3/4 Tonmaaß = 1½; hier haben wir Eklysis und Ekbole einander antwortend, von 3/4 und 5/4 Tonmaaß, wiederum gleich den zwei diatonischen Ganztönen, aus denen sie gebildet sind. — Will man nun annehmen, daß die Griechen sich wirklich in ihrer practischen Musik, und in ihren weiten Theatern mit Unterscheidungen von 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 Tonmaaß abgequält haben? Oder ist es nicht wahrscheinlicher, daß diese angeblich enharmonisch-diatonische Tonleiter

in der Ausübung identisch gewesen ist der zweiten spondäischen, das heißt unserer Molltonleiter? und daß die Vierteltheilung nur eine Spekulation, eine Temperaturberechnung gewesen ist, um die auffallende übermäßige Secunde auszugleichen, die ja auch unseren weichohrigen Tonlehrern ein Schreck ist? — IV. Vermischung des chromatischen Geschlechts mit dem diatonischen. Das chromatische Geschlecht zerfällt in drei Unterarten: die toniäische, weiche und hemiolische. Die erste enthält im Tetrachorde zwei Schritte von Halbtongröße und einen von der Größe einer kleinen Terz. Es ist nicht abzusehen, wie diese Geschlechtsform in Verbindung mit der diatonischen eine selbstständige Tonleiter gebildet haben sollte; die chromatischen Halbtöne können wohl nur, wie bei uns, durchgangsweise in die diatonische, oder auch in die enharmonische Tonreihe getreten seyn. Die weiche chromatische Geschlechtsform (μαλακον) schreitet abwärts fort durch zwei Dritteltöne und einen Elfsechstelton; die hemiolische schreitet abwärts fort durch zwei Drei-Achteltöne und einen Sieben-Viertelton. Beide Formen sollen Spielarten seyn des diatonischen und enharmonischen, oder diatoni=

schen und spondäischen Geschlechts. Endlich findet sich noch eine Abart des diatonischen Geschlechts, das weiche diatonische, dessen Tetrachorde Schritte aufwärts von einem $\frac{5}{4}$-, $\frac{3}{4}$- und $\frac{1}{2}$-Tonmaaß enthalten

Das × soll hier Erhöhung um einen Viertelton bedeuten. Wer sieht nicht auch hier wieder die alte spondäische Tonleiter mit angedichtetem abweichendem Tonmaaße? Und wer, der bei der enharmonisch-diatonischen Tonleiter noch zweifelhaft war, wird nun noch diese neuen Tongrößen von $\frac{1}{3}$, $\frac{11}{6}$ oder $\frac{5}{6}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{7}{4}$ für etwas Mehreres als speculative ausgleichende Berechnungen, ohne alle praktische Anwendung, halten? — V. Diese Betrachtungen führen uns auf folgende Resultate, die der Natur des Tonwesens wohl entsprechen und durch sie noch glaubhafter werden. 1) Die Griechen haben, wie wir, nur ein Geschlecht von Tönen wirklich ihrer Musik zum Grunde gelegt. 2) Aus diesem Geschlechte entwickelten sie zwei Gattungen. Die eine enthielt in ihren Tetrachorden eine Folge von zwei Ganztönen und einem Halbtone; sie war oft unserm Dur gleich, und war naturgemäß die älteste Tongattung; die Griechen nannten sie das diatonische Geschlecht. Die andere gleich unserm Moll; es ist die Tonfolge des spätern spondäischen Geschlechts. 3) Ein Vorversuch, oder auch eine willkührlich modulirende Abart (wie wir deren auch bilden könnten), war das frühere spondäische Geschlecht. 4) Dieselbe Weise wiederholt das vermischt enharmonisch-diatonische Geschlecht mit einem Versuche, die Tonverhältnisse auf gleicheres Maaß zu bringen. 5) Dieser Versuch nebst den chromatischen und diatonischen Abarten sind leere Spekulationen arithmetisirender Theoristen, praktisch entweder gar nicht versucht, oder von den naturgemäßen Verhältnissen gar nicht unterschieden, wie denn auch bei uns solche Abweichungen entweder ganz unbemerkt bleiben, oder nur als kleine Verstimmungen empfunden werden würden. ABM.

Griechisches Tonsystem. Von dieser verwickelten und in mehr als einer Beziehung noch keineswegs genügend aufgeklärten Materie darf nur so Viel hier zur Sprache kommen, als zu einer den gebildeten Musiker und Kunstfreund befriedigenden Anschauung des Wesens griechischer Musik erforderlich ist. Wer tiefer in die Sache eindringen will, dem werden nächst dem Quellenstudium vorzüglich F. W. Marpurgs „kritische Einleitung in die Geschichte der alten und neuen Musik" (Berlin 1759), K. Burneys „Abhandlung über die Musik der Alten" (übersetzt von Eschenburg, Leipzig 1781), F. Thiersch in d. Einleitung zu seiner „Uebersetzung des Pindar" (Leipzig 1820), F. v. Driebergs „Wörterbuch der griechischen Musik" (Berlin 1835) zu empfehlen seyn. — I. Die Griechen schieden die Reihe ihrer Tonverhältnisse in Symphonie und Diaphonie. Unter Symphonie verstanden sie diejenigen Intervalle, deren Töne sich, in vollkommener Reinheit zusammen angegeben, nach ihrer Meinung zu einem neuen unzertrennbaren Ton-Ganzen verschmolzen*); nämlich die Octave.

*) Denselben Begriff finden wir auf alles sinnlich Wahrnehmbare angewendet und dadurch erläutert; z. B. Blau und Grün, unterscheidbar gemischt, giebt eine neue symphonische Farbe: Grün; Wein und Honig, unterscheidbar gemischt, giebt ein neues symphonisches Geschmacks-Objekt: Meth u. s. w.

(Diapason), die Quinte und die Quarte (Diatessaron), oder die Verhältnisse 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4. Unter Diaphonie begriffen sie alle übrigen Tonverhältnisse, also auch die Terzen und Sexten. Wir dürfen daher schon hier den Irrthum aufgeben, daß Symphonie und Diaphonie mit unseren Begriffen von Consonanz und Dissonanz übereingestimmt hätten. Die Quarte*) wurde Grundtrieb und Grundlage des ganzen Tonsystems. Ihre tiefere Stufe wurde Nete (die unterste Stufe), ihre höhere Hypate (die oberste Stufe) genannt; zwischen beide aber stellte man eine Mittelstufe, Mesä genannt, die ursprünglich einen Ton unter Hypate, dann auch wohl näher an Nete gestellt wurde. Diese Stufe war also veränderlich**), während die beiden Gränzstufen unveränderlich beibehalten und feste Töne genannt wurden. Nie wurde über die Mittelstufe noch eine bewegliche (veränderliche) Stufe, Lichanos (der Zeigefinger, die mit dem Zeigefinger gespielte Saite) gesetzt, und so ein Inbegriff von vier Tonstufen gebildet, vom Umfange einer Quarte, die Folge von einem Halbton und zwei Ganztönen (z. B. h—c—d—e) enthaltend. Hier

nete, mese, lichanos, hypate

stellt es sich uns in der Weise dar, die wir aus unserer diatonischen Tonleiter kennen, der Halbton zu oberst; weiterhin wird sich zeigen, mit welchem Rechte wir diese Umstellung der Verhältnisse (vergl. die zweite Anm.) uns gestattet haben. Ein solcher Inbegriff von vier Stufen wurde aber Tetrachord genannt, ein viersaitiges System, und das erste Grundsystem der griechischen Musik. Unter Grundsystem verstehen aber die Griechen im Allgemeinen denjenigen Umfang von Dingen, über welchen hinaus Alles Wiederholung ist. Ein solches Grundsystem wurde auch Lyra genannt. — II. Nun setzte man zwei Tetrachorde an einander, und zwar so, daß die höchste Stufe des untern zugleich tiefste Stufe des obern Tetrachords wurde; man erhielt dadurch eine Reihe von sieben Tönen, das siebensaitige Grundsystem (ἑπταχορδον, siebensaitige Lyra), in dem wiederum die unterste Stufe Nete, die oberste Hypate, die gemeinschaftliche, nun wirklich in der Mitte stehende Stufe Mese, die nächste Stufe über Mese Lichanos genannt wurde. Die Stufe nächst der untersten hieß Paranete (nächstuntere), die Stufe nächst der Hypate hieß Parypate

*) Dies war nicht willkührlich oder zufällig, sondern im Wesen der Ton-Entwickelung nothwendig bedingt. Die einfachsten Tonverhältnisse sind die Octaven: 1 : 2 : 4 .... oder H : h : h ..... Diese Verhältnißreihe bringt stets denselben Ton, kann also kein Tonsystem bilden. Allein in der Reihe 1 : 2 : 4 oder 1 : 4, in dieser Viertelung, liegt noch ein neues, schon indirect in ihr gegebenes Verhältniß, 3 : 4, die Quarte, der erste neue Ton nach dem Urtone, von h also e. Verfolgen wir dieses Quarten-Verhältniß stetig, so erscheint ein neuer Ton nach dem andern, zuerst also von e das a. Nun besitzen wir zwei in einem Tone verbundene Quartenräume h—e—a. Der nächste Ton ist d; setzen wir ihn in die tiefern Octaven zurück (und wir können es unbedenklich, da alle Octaven identisch sind), so wird er Mesä (Mittelton) des ersten Quartenraumes h—e. Der folgende neue Ton, g, wird Mittelton des zweiten Quartenraumes e—a Hiermit ist die Tonreihe h—d—e—g—a, oder die uralte orientalische (chinesische und gaëlische) Tonleiter g—a—h—d—e erlangt. Der folgende Ton, c, tritt in den ersten, der nächstfolgende Ton, f, in den zweiten Quartenraum und macht beide diatonisch: h—c—d—e—f—g—a. Es ist unsere Durtonleiter von c. Vergl. A. Kretzschmer „Ideen zu einer Theorie der Musik." Stralsund 1833.

**) Das Wesen dieser Veränderlichkeit wird klar in d. Art. griech. Tongeschlechte.

(nächstobere), die zwischen Paranete und Mese hieß Paramese, die Stufe nächst oder bei der Mittlern; dies war also Gestalt und Nennung des siebensaitigen Systems

Nete Paranete Paramese Mese Lichanos Parhypate Hypate

Mit Halbtactnoten wollen wir ein für allemal die festen, mit den Viertelnoten die veränderlichen Tonstufen der Tetrachorde bezeichnen. Dieses System (dessen Erfinder Terpander gewesen seyn soll) enthält nun nicht blos die ursprüngliche Stufenfolge von zwei Ganztönen und einem Halbtone zweimal, sondern damit zugleich alle sieben Stufen, und von den Symphonien Quarte und Quinte. Allein das Diapason, die erste der Symphonien, fehlte. Man rückte also das höhere Tetrachord um einen Ton hinauf. Nach obiger Tonannahme wurde nun das obere Tetrachord statt e—d—c—f heißen d—e—fis—g; wir wollen aber die ganze Tonreihe, um Versetzungszeichen zu ersparen, nach C übertragen. Auf die Nennung hat eine solche Versetzung keinen Einfluß; immer noch heißt die unterste Stufe (sie heiße h, oder g, oder c oder noch anders) Nete, die oberste Hypate u. s. f. Wir sehen also folgende Tonreihe vor uns

in der die undiatonische Lücke zwischen Paramese und Mese sogleich auffällt. Pythagoras wird als der genannt, welcher einen Ton unter Mese, eine neue Stufe, eine neue Paramese, f, einfügte und die bisherige Paramese (e) Trite (die allerunterste) nannte. So war aus dem siebensaitigen das achtsaitige Grundsystem (ʻοχτάχορδον) geworden und das Diapason gewonnen. Dies ist Gestalt und Nennung desselben

Nete Paranete Trite Paramese Mese Lichanos Parhypate Hypate

Sie enthält zwei unverbundene Tetrachorde und das Diapason. Daß das sieben- und achtsaitige Grundsystem mit unserm Siebenstufen- oder Octavensysteme und den beiden Grundstellungen unsers Tonsystems (vergl. den Art. Authentisch u. Plagalisch) übereinkommt, ist klar; aus unserm Begriffe von Tonsystem muß anerkannt werden, daß die Systeme des Terpander und Pythagoras auch für die griechische Musik wesentlich zureichend waren. Allein mancherlei Beweggründe trieben die Griechen darüber hinaus. — III. Im achtsaitigen Grundsysteme war Mese nicht mehr mittelste Stufe. Um sie wieder dazu zu machen (so meint wenigstens Boethius l. 1 c. 20) setzte man zu oberst noch eine Stufe zu, einen ganzen Ton über Hypate, und Hyperhypate (die überhöchste oder allerhöchste) genannt:

Nete Paranete Trite Paramese Mese Lichanos Parhypate Hypate Hyperhypate

Dies war das *neunsaitige Grundsystem* (ἐννεαχόρδον) u. der angegebene Zweck allerdings erreicht. Allein die Hyperhypate, als bewegliche Stufe, war wenig geeignet, Gränzton eines Systems zu seyn; dasselbe wurde bald wieder verworfen. Dafür trat eine erheblichere Erweiterung ein: man fügte dem siebensaitigen Grundsysteme unterwärts ein verbundenes Tetrachord zu, und gelangte damit zu dem *zehnsaitigen Grundsysteme* (δεκάχορδον), das aus drei verbundenen Tetrachorden besteht. Nun wurde es nöthig, die Tetrachorde selbst durch Namen zu unterscheiden; das höchste wurde *Hypaton* (das oberste) genannt, das nächste *Meson* (das mittlere) und das neuzugekommene *Synemmenon* (das verbundene), weil es mit dem Meson durch einen gemeinschaftlichen Ton zusammenhing. Die bisherigen Stufennamen wanderten aus dem siebensaitigen System auf die sieben tiefsten Stufen des neuen Systems (nur daß statt Paramese Trite gesetzt wurde); die übrig bleibenden drei höchsten Stufen erhielten abermals die vorherigen drei höchsten Stufennamen, und jedem Stufennamen wurde der Name des Tetrachords beigesetzt. Hier ist Gestalt und Nennung des neuen Systems:

Nete synemmenon Paranete synemm. Trite synemmenon Mese Lichanos meson Parhypate meson Hypate meson Lichanos hypaton Parhypate hypaton Hypate hypaton

synemmenon meson hypaton

Dieses System unterscheidet sich von allen anderen dadurch, daß es zweierlei Tonarten (nach unserer Weise zu reden: neben der Haupttonart C-Dur noch die wesentlichen Töne der Dominant-Tonart G-Dur in dem zugesetzten Tetrachorde) oder, wie die Alten es bezeichneten: einen Orchesterwechsel (Modulation) enthält. Es wurde übrigens nicht als selbstständig betrachtet, sondern nur in Vereinigung mit dem fünfzehnsaitigen Grundsysteme, wie weiterhin zu erwähnen ist, gebraucht. *Timotheus* aber, der Milesier, fügte dem siebensaitigen Systeme unterwärts ein *unverbundenes* Tetrachord hinzu, deshalb *Diezeugmenon* genannt. Die Stufennamen des achtsaitigen Systems fielen den acht untersten Stufen zu, für die drei obersten Stufen wurden die drei obersten Stufennamen wiederholt, überall die Tetrachord-Benennungen zugefügt:

Nete diezeugmenon, Paranete diezeugm., Trite diezeugmenon, Paramese diezeug., Mese, Lichanos meson, Parypate meson, Hypate meson, Lichanos hypaton, Parypate hypaton, Hypate hypaton

diezeugm. — meson — hypaton

Diesem eilfsaitigen Grundsysteme (ἑνδεκάχορδον) wurde nun unter dem Tetrachorde Diezeugmenon noch ein verbundenes Tetrachord, hyperbolaion (das äußerste), zugefügt, das also die drei neuen Töne

zubrachte, genannt mit den untersten Stufen- und dem Tetrachord-Namen: Nete hyperbolaion, Paranete hyperbolaion, Trite hyperbolaion; die übrigen Namen bleiben wie im vorigen Systeme. Nun durfte man nur noch eine Stufe oben zusetzen, und man hatte abermals das Diapason erreicht und Mese zur wirklichen Mittelstufe gemacht; aus dem vierzehnsaitigen Grundsysteme war das fünfzehnsaitige geworden. Der neue Ton aber wurde Proslambanomenos, der hinzugenommene, genannt. Dies

Nete hyperbolaion, Paranete hyperbol., Trite hyperbolaion, Nete diezeugmenon, Paranete diezeugm., Trite diezeugmenon, Paramese diezeugm., Mese, Lichanos meson, Parypate meson, Hypate meson, Lichanos hypaton, Parypate hypaton, Hypate hypaton, Proslambanomenos

hyperb. — diezeugm. — meson — hypaton

ist nun das weiteste System, das die Griechen entwickelt haben. Daß die gesammten größeren Systeme, vom neunsaitigen bis zum fünfzehnsaitigen, dem Begriffe eines Grundsystems nicht entsprechen, sondern außer dem Wesentlichen noch Wiederholungen enthalten, ist leicht zu erkennen; die für die allmählige Erweiterung angeführten Gründe beweisen nur, daß es den griechischen Systematikern nicht gelungen, das Wesentliche vom Zufälligen zu unterscheiden. Wenn sie beim neunsaitigen und fünfzehnsaitigen Systeme darauf ausgingen, Mese zur wirklichen Mittelstufe zu machen, so klebten sie am Namen und richteten nach diesem die Sache ein, statt umgekehrt. Wenn sie bei dem letztern Systeme auch auf Erlangung der zweiten oder Doppel-Octave (Disdiapason) einen Werth legten, so übersahen sie, daß alle Octaven übereinander, 1 : 2 : 4 : 8 . . . . . ., kein neues Verhältniß, nichts, was nicht dem Wesen nach schon in der ersten Octave enthalten wäre, bringen; man muß sogar das vierzehnsaitige System, als

reine Verdoppelung des siebensaitigen, dem fünfzehnsaitigen vorziehen; und den Proslambanomenos als einen überflüssigen, die Urgestalt verdunkelnden Zusatz ansehen. Eben so unerheblich erscheint der Vortheil, den man dem eilfsaitigen Systeme beimaß, daß es alle Gattungen der Quarte und Quinte (s. d. Art. Melopoie), und dem vierzehnsaitigen, daß es alle Gattungen der Octave (s. d. Art. griechische Tonarten) enthalte. Das sieben- und achtsaitige Grundsystem enthält die Grundstufen zu all diesen Gattungen, und die Verdoppelungen in höheren Octaven gehören nicht in das Grundsystem, sondern verstehen sich von selbst aus dem allgemeinen Tonsysteme; so entwickelt unsere Theorie aus den sieben Urstufen Nonenaccorde, zerstreute Harmonie u. s. w., ohne dazu eines neuen Grundsystemes von neun und mehr Stufen zu bedürfen. — IV. Wir haben oben das vierzehnsaitige Grundsystem das weiteste genannt; gleichwohl fanden wir bei den alten Tonlehrern noch ein scheinbar größeres, aus dem zehnsaitigen und fünfzehnsaitigen zusammengesetzt; wir nennen es das vereinigte Grundsystem.

Nete hyperbolaion, Paranete hyperbol., Trite hyperbolaion, Nete diezeugmenon, Paranete diezeug., Trite diezeugmenon, Paramese, Nete synemmenon, Paranete synemm., Trite synemmenon, Mese, Lichanos meson, Parypate meson, Hypate meson, Lichanos hypaton, Parypate hypaton, Hypate hypaton, Proslambanomenos

Hyperbol. — diezeugm. — synemm. — meson — Hypaton

Das erste, zweite, vierte und fünfte Tetrachord mit dem Proslambanomenos gehören dem fünfzehnsaitigen Grundsysteme, das dritte, vierte und fünfte Tetrachord dem zehnsaitigen. Wollte man mit den Vortheilen jenes größern Systems den Modulationsgehalt des zehnsaitigen verbinden? Oder war es (wie Drieberg in seinem Wörterbuche Art. vereinigtes Grundsystem anzunehmen geneigter ist) ein Versuch, die Gleichheit der Tetrachorde in den vermischten Geschlechten theoretisch herzustellen? Unter Erniedrigung aller Paranete- und Lichanos-Stufen um einen Halbton, dann um einen Viertelton, wird dieses Tonverzeichniß für das diatonisch-chromatische und diatonisch-enharmonische Geschlecht aufgeführt; im erstern erhalten die erniedrigten Stufen den Beinamen chromatikos, im letzten enarmonios. Zuletzt wird uns noch ein General-Verzeichniß von achtundzwanzig Tönen vorgelegt, aus den drei Formen des vorigen zusammengestellt; die Paranete- und Lichanos-Stufen erscheinen erst ursprünglich, dann chromatisch und enharmonisch, mit dem Beinamen diatonos, chromatikos, enarmonios. — V. Mögen wir nun die größeren Systeme, namentlich das vereinigte (auch das größte genannt) und das letzterwähnte als Grundsysteme anerkennen oder nicht, so müssen wir sie ihrer Tendenz nach wohl unterscheiden vom Tonsysteme, dem Inbegriff aller Töne, deren die Griechen sich in ihrer Musik bedient haben. Es ist ein leicht zu berichtigendes Mißverständniß, wenn man nach dem Umfange der Grundsysteme hat annehmen wollen, die griechische Musik, ihr Tonsystem, sey in den Umfang von zwei Octaven eingeschlossen gewesen. Schon Aristoxenos mißt der menschlichen Stimme einen Umfang von dritthalb Octaven, und den ver-

einigten Stimmen der Knaben, Jünglinge und Männer einen Umfang von vier Octaven und einer Quinte, z. B.

bei, Stimmgränzen, die freilich nur von seltenen Organen erreicht werden, aber doch nicht außer unserer Erfahrung liegen. Noch weiter konnte sich der Inbegriff aller Instrumentalstimmen erstrecken. Ob die Griechen von einem so weiten Tonumfange, besonders in den Singstimmen, jemals wirklich Gebrauch gemacht haben, ist schon wegen der vorzugsweise declamatorischen oder recitativischen Tendenz ihrer Gesangmusik sehr zu bezweifeln. Eben so wenig kann man aber glauben, daß sie sich, sey es auch nur mit ihrer Gesangmusik, in zwei Octaven eingeschlossen hätten; denn in diesem Raume

würden die tiefen und hohen Stimmen nicht einmal aller Töne mächtig seyn, die sich ihnen zum natürlichen, ja mäßigen Ausdrucke der Empfindungen und Leidenschaften darbieten. Jedenfalls ist eine nähere Erörterung hier nicht wichtig. — VI. Bis hierher haben wir unsern Systemen diejenige Form des Tetrachords zum Grunde gelegt, in welcher von unten nach oben zwei Ganztöne und ein Halbton einander folgen. Nicht blos weil wir Neueren diese Form der Tetrachorde u. der Tonleitern gewohnt sind, durfte es geschehen, sondern noch vielmehr weil es die naturgemäßeste und vernünftigste Form der Tonleiter wirklich ist; denn sie stellt uns entweder den Hauptton, die Tonica, zu Anfang und Ende der ganzen Entwickelung, oder denselben in die Mitte und die beiden nächstwichtigen Töne, Ober- und Unterdominante, an beide Enden. Auch werden nun diese drei Haupttöne feste Stufen; und dies ist wichtig, weil sie allen Geschlechten gemeinsam, überall die Haltpunkte, die naturgemäßen Anfangs- und Endpunkte sind. Wir müssen daher annehmen, daß jedes Volk, also auch die Griechen, wofern es erst unbewußt in den Tönen unserer Tonleiter gesungen hat, sobald es anfängt, seine Töne zusammenzuordnen, zunächst eine unserer beiden Formen (wie sie oben im sieben- und achtsaitigen Grundsysteme zu sehen) ergreifen werde. Beginnt aber ein solches Volk die wissenschaftliche Arbeit, sein Tonsystem zu berechnen, und geht es hier (wie wir in der zweiten Anmerkung z. d. Art.) nach Auffindung der Octaven in Quartenschritten weiter, so muß es auf eine andere Form des Tetrachords gerathen, in der der Halbton vorangeht den beiden Ganztönen, z. B. h—c—d—e. Unstreitig kann diese Form nur ein späteres Resultat seyn, der zuerst die bloße Empirie und dann jene natürlichste und kunstmäßigste Form (g—a—h—c) vorangegangen ist. Die mathematische Form ist aber auch die unkünstlerische; denn sie läßt niemals die drei Haupttöne hervortreten, sondern hat zu festen Stufen drei unentscheidende Stufen der Tonleiter: H—c—d—E—f—g—A. Dieser zweiten Form nun haben sich in der That die griechischen Theoretiker (wahrscheinlich auf Anlaß der überall arith-

melisirenden Pythagoräer) bedient, und dabei die Benennungen der ersten Tonleiter auf eine sonderbare Weise umgekehrt verwendet. Wenn im ersten Tetrachorde (g—a—h—c) die äußerste Saite des Halbtons Hypate hieß, und zwar mit Recht, da sie in der That die höchste war, so wurde auch im umgekehrten Tetrachorde die äußerste Saite des Halbtons Hypate genannt, obwohl sie jetzt die tiefste im Tetrachorde war. Die andere äußerste Saite wurde Nete genannt, obwohl sie nicht mehr die tiefste, sondern die höchste war; und so kehrte sich die ganze Benennungsreihe um, z. B. im fünfzehnsaitigen Grundsysteme

Proslambanomenos
Hypate hypaton
Parypate hypaton
Lichanos hypaton
Hypate meson
Parypate meson
Lichanos meson
Mese
Paramese
Trite synemmenon
Paranete synemm.
Nete synemmenon
Trite hyperbolaion
Paranete hyperbol.
Nete hyperbolaion

hypaton meson diezeugm. hyperbol.

Auch diese Verkehrung der Namen deutet auf den Vorausgang jener andern Form der Tonleiter, die wir zuerst befolgt haben und in unserm Systeme allein besitzen. Daß nicht alle Theoretiker der zweiten Form anhingen, und daß wesentliche Gestalten der griechischen Musik sich füglicher nach der ersten Form bilden lassen, haben wir im Art. von den griechischen Tonarten gesehen. Hier ist nur noch zu erinnern, daß man bei dem Studium griechischer Musiklehre ja festhalten muß, von welcher Form ausgegangen ist, um sich nicht zu verwirren, und nicht Widersprüche zu muthmaßen, wo blos ein entgegengesetzter Anfangspunkt für ein und dieselbe Sache und Namenreihe genommen ist. Die Umkehrung der Namen erhellt aus dem letzten Schema, die Umkehrung der Verhältnisse ist am merklichsten am zehnsaitigen Systeme. Diesem wurde nach der ersten Form das Tetrachord synemmenon unten zugesetzt und enthielt eine Ausweichung in die Oberdominante. Nach der zweiten Form wird das Tetrachord oben zugesetzt

und enthält eine Ausweichung in die Unterdominante. — Noch eine Ansicht, die zuletzt Drieberg unterstützt hat, daß nämlich die Griechen sich beider Tonleitern, der ersten, natürlichen, als Tonleiter für den Gesang, der andern, arithmetischen, für das Instrumentale bedient hätten, kommt besser in dem Art. griechische Notirung zur Sprache. ABM.

Griff. Die allgemeinste der vielen und verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes ist — das Angreifen einer Sache mit der Hand, oder: so Viel, als man mit einer Hand greifen kann. Nur in dieser allgemeinen, oder doch zunächst davon abgeleiteten Bedeutung kommt es denn auch in der Musik vor. Man versteht darunter das Angreifen des Theiles eines Instrumentes, und zwar auf die Weise und an dem Orte, wodurch die Töne desselben hervorgebracht werden. Sind diese vorher bestimmt, so bedient man sich auch wohl der Redensart: den Ton greifen, als Ab-

kürzung für: die Taste, oder die Saite an dem Orte, bei Blasinstrumenten diejenige Klappe oder das Tonloch greifen, wie und wodurch ein bestimmter Ton hervorgebracht wird, z. B. c greifen, d greifen ꝛc. Bei Tasteninstrumenten ist alsdann der Ausdruck greifen synonim mit anschlagen, welches Wort man aber bei Streich- und Blasinstrumenten niemals gebrauchen kann. Abgeleitet davon bezieht man denn das Wort Griff auch auf die Intervalle und spricht von weiten und engen Griffen, je nachdem das Intervall zwischen 2 oder mehreren zugleich zu greifenden (intonirenden) Tönen groß oder klein, weit oder eng ist, denn auch für die Intonation solcher Intervalle selbst wird der Ausdruck Griff gebraucht. Man hat Doppel- u. noch mehrstimmige Griffe (s. Doppelgriff), und spricht bei Streichinstrumenten häufiger fast von einem rein greifen als von einem richtigen intoniren eines Tones; auch mit einigem Rechte, denn die richtige oder reine Intonation hängt hier hauptsächlich von dem richtigen und reinen Greifen der Saite, d. h. ihrem festen und sicheren Niederdrucke an dem gehörigen Orte, ab. Bei Tasten- und auch Blasinstrumenten kann natürlich nicht wohl von einem rein greifen des Tones die Rede seyn, weil hier das Greifen der Tasten oder der Tonlöcher weniger oder gar keinen Einfluß auf die eigentliche Reinheit des Tones hat.

Griffbrett heißt dasjenige schmale, etwas abgerundete Brett, welches beiden Geigen- u. Lauteninstrumenten, überhaupt bei allen Instrumenten, deren Tonleiter durch das Verkürzen der Saiten mit den Fingern der linken Hand hervorgebracht wird, auf den Hals derselben aufgeleimt ist und von dem sog. Sattel bis über einen Theil des Resonanzbodens hinläuft. Bei Geigeninstrumenten ist es im Verhältniß zum Stege etwas abgerundet, weil bekanntlich die Saiten hier nicht in einer ebenen Fläche liegen dürfen, um einzeln mit dem Bogen angestrichen werden zu können; ferner hat es unten ziemlich dieselbe Breite wie der Steg, wird aber immer schmaler, je näher es oben dem Sattel kommt; auch ist der Theil, der über dem Resonanzboden liegt, nicht auf diesen aufgeleimt, sondern liegt vom Halse an frei. Bei Lauteninstrumenten, z. B. bei der Guitarre, ist das Griffbrett ganz platt und oben und unten gleich breit, auch auf den Resonanzboden selbst aufgeleimt. Das Material, aus welchem es gewöhnlich verfertigt wird, ist schwarz Ebenholz, mit einer dünnen Unterlage von Birken- oder Eschenholz; doch nehmen unsere Instrumentenmacher zuweilen auch ein anderes hartes, schwarz gebeiztes Holz dazu, was im Grunde auch dieselben Dienste thut, wenn nur sonst die Construction des Ganzen richtig und die Oberfläche des Brettes gut geebnet und recht glatt polirt ist, damit die Saiten nicht durch unebene, rauhe, erhabene Stellen vielleicht in der Gleichheit ihrer Schwingungen gehindert werden. Bei den Lauteninstrumenten liegen bekanntlich auf der Oberfläche noch besondere Bunde (s. Bund), die vor Alters auch die Geigeninstrumente hatten, jetzt aber durchaus entbehren. Die Länge der mancherlei Griffbretter ist sehr verschieden. Auf Lauteninstrumenten erstreckt es sich in der Regel so weit über den Resonanzboden, daß der unterste Bund die Octave der frei liegenden Saite giebt; nicht selten aber auch um noch 2—3 Töne weiter, wenigstens auf der Seite der höheren Saiten. Auf den Geigeninstrumenten reicht es gemeiniglich bis zu den F-Löchern herab, bald aber auch etwas mehr, bald etwas weniger, je nachdem der Instrumentenmacher es für das einzelne Instrument für gut hält; doch sucht man, wo möglich, ihm immer die Länge zu geben, daß die Saite, am äußersten Ende des Brettes niedergedrückt, in der zweiten Octave erklingt. Auf Contrabässen und Violoncells findet man die

Griffbretter an dem Rande der tiefsten Saite zuweilen auch etwas ausgehöhlt, so daß die Saite, wenn sie niedergedrückt wird, gewissermaßen in einer Vertiefung liegt. Bei einer sehr engen Lage der Saiten oder — was dasselbe ist — bei sehr schmalen Griffbrettern ist das eine sehr gute und oft sogar nothwendige Maaßregel gegen das Heruntergleiten der Saite von dem Griffbrette, was in dem Falle, wegen der weiten Schwingungen der tiefen Saite, bei manchen Applicaturen, und namentlich wenn der Spieler die Saite noch nicht recht fest zu halten versteht und noch nicht alle Vortheile des Fingersatzes kennt, fast gar nicht zu vermeiden ist; ist die Lage der Saiten jedoch weit genug und die Rundung des Stegs nicht zu erhaben, so dürfte ein solches Aushöhlen des G's mehr schädlich als förderlich seyn, indem es gar leicht die Saite in ihren Schwingungen stört und durch das Anschlagen derselben an das Brett ein Schnarren und Schmettern hervorbringt. — Der Name Griffbrett kommt natürlich daher, weil die Saiten auf demselben gegriffen (s. den vorhergeh. Art.), d. h. durch Niederdruck mit den Fingern auf das Brett dermaßen verkürzt werden, daß sie die erforderlichen höheren Töne angeben. Weiter vergl. den Art. Geige — Geigeninstrumente. — Auch die Claviatur der Tasteninstrumente pflegen Einige, aber nicht ganz mit Recht, deren Griffbrett zu nennen, weil hier die Tasten mit den Fingern gegriffen werden.

Grill, Franz, starb als Cammermusikus eines uns unbekannten Edelmanns in Oedenburg in Ungarn um 1795. Seit 1790 erschienen von ihm viele Claviersonaten, mit und ohne Begleitung, in mehreren Sammlungen, gegen 15 Streichquartette, Duette für Clavier und Violine 2c. — alle sehr gefällig und ohne besondere Schwierigkeiten. Im Satze, meint Gerber, habe er sich Haydn zum Muster gewählt, doch dessen außerordentlichen Melodien-Reichthum offenbart er nirgends, wie denn überhaupt jetzt die meisten seiner Werke, die neu die beste Aufnahme fanden, nur noch sehr wenige Theilnehmer finden dürften. O.

Grimaldi, Nicolino, s. Nicolini.

Grimarest, Joh. Leonhard le Gallois, s. Literatur.

Grimasse, wird in der Musik nur bildlich gebraucht, für gleichsam Verzerrungen in der harmonischen Verbindung der Töne, unmodulatorische Sprünge, harte Uebergänge, überhaupt Alles, was — wenn streng genommen auch grammatikalisch nicht geradezu unrichtig — doch dem Ohre und dem Gefühle nicht wohl thut, also alles Grelle (s. d.). Häufiger jedoch noch als das Substantiv kommt in diesem Sinne das Verbum grimmassiren und das Adjectiv grimassirt vor. S. indeß auch den Artikel Vortrag. Dr. Sch.

Grimm, Friedrich Melchior, Freiherr von, geb. zu Regensburg am 26sten September 1723, kam als Hofmeister bei einem Grafen von Schönberg nach Paris, hier dann in die Dienste des Herzogs Ludwig Philipp von Orleans, und endlich als Legationsrath in K. K. Russische. Als solcher ward er zuerst Herzogl. Gothaischer Geheimer-Rath und Minister-Resident zu Paris, dann 1796 K. K. Russischer wirklicher Staatsrath, Geheimer-Rath, Ritter des St. Wladimir-Ordens und Gesandter am Niedersächsischen Kreise, als welcher er am 19ten December 1807 zu Gotha starb. Während seines Aufenthalts in Paris lebte er vorzugsweise den schönen Wissenschaften und Künsten, und gab einige, auch in Beziehung auf die Tonkunst, die er sehr liebte und selbst fleißig übte, interessante Schriften heraus. Zuerst „Lettre sur l'Opera Omphale“ 1752; dann in dem Maihefte des „Mercure de France“ desselben Jahrs „Lettre a M, Raynal, sur les re-

marques au sujet de sa lettre d'Omphale à la sortie du Concert", worin er über die in Concerten gehörten Tonstücke, Virtuosen und Sänger redet; 1753: „Le petit Prophète de Boehmischbroda", eine Darstellung der Lächerlichkeiten der damaligen französischen Nationaloper. Eine ähnliche Schrift: „der deutsche Prophet ꝛc.", erschien in demselben Jahre auch zu Prag von ihm, nämlich in Beziehung auf die deutschen Bühnen. Besonders wichtig aber ist für uns sein „Almanac historique et chronologique de tous les spectacles", der mehrere Jahrgänge stark wurde, und beachtenswerthe Nachrichten über Pariser Opern, Concerte, Sänger und Virtuosen damaliger Zeit enthält. Gretry hatte an G. einen kräftig unterstützenden und aufmunternden Freund, und es läßt sich auch nicht wohl leugnen, wie schon Gerber behauptet, daß durch dieses Mannes vielfache Bemühungen und Schriften Glucks Opern-Reform ein außerordentlicher Vorschub geschah, und die Pariser Musiker nennen daher auch noch jetzt seinen Namen in dankbarstem Andenken. 17.

Grimm, Heinrich, ein Componist und musikalischer Schriftsteller zu Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war zuerst Cantor in Magdeburg und dann in Braunschweig. Von seinen theoretischen Werken, die aber noch seltener geworden sind als seine praktischen, werden genannt: „de Monochordo"; und „Unterricht wie ein Knabe nach der alten Guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführt werden könne" (Magdeburg 1624). Dann erschienen von ihm: „Tyrocinia seu Exercitia Tyronum musica, concertationibus variis tam ligatis quam solutis ad 3 voces concinnata" (Halle 1624); mehrere 5- und 6stimmige Messen und deutsche Psalmen u. dergl. m. Mit Baryphonus, bemerkt Gerber nach Werkmeisters Wegweiser pag. 127, unterhielt er einen gelehrten Briefwechsel, von dem aber bis jetzt nichts bekannt geworden ist, so wünschenswerth es auch wäre. Gerber besaß einige Compositionen von diesem G. in Tabulaturschrift, und wer sich für solche alte Werke interessirt, findet noch jetzt ein 5stimmiges Gloria und Kyrie von ihm in **Becker's** Sammlung Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15- bis 17ten Jahrhunderte, welche 1834 zu Leipzig erschien.

Grisi, zwei Schwestern, Sängerinnen bei der italienischen Oper zu Paris. Die ältere, **Giuditta**, wurde geb. zu Mailand 1803, und auch in dem dortigen Conservatorium gebildet; begann gleichwohl aber ihre theatralische Laufbahn in Deutschland, und zwar in Wien in der Oper „Bianca e Faliero" von Rossini. Der Beifall, den sie erhielt, war groß, und ihr Ruf verbreitete sich schnell über ziemlich ganz Europa. Um 1824 kehrte sie nach einer größeren und erfolgreichen Reise durch Deutschland nach Italien zurück; sang auf den Theatern zu Venedig, Mailand, Florenz, Neapel ꝛc. mit stets gleichem Glücke, und kam endlich 1829 wieder nach Deutschland zurück, wo sie namentlich in dem ihr so lieb gewordenen Wien wieder die erfreulichste Aufnahme fand. Sie ließ sich damals bei der italienischen Opern-Gesellschaft daselbst engagiren, die abwechselnd in Wien und London Vorstellungen gab. 1833 ging sie von London nach Paris, und auch von hier aus hat sie schon wieder einige Reisen nach Italien und Deutschland gemacht, auf denen sie aber nur sehr kurze Zeit verweilte. — Die jüngere, **Giulietta**, die 1805 zu Mailand geboren wurde, lebte mit jener ihrer älteren Schwester stets zusammen u. machte also dieselbe künstlerische Laufbahn, steht ihr aber in dem, was die eigentliche Kunstbildung betrifft, etwas nach. Giuditta hat eine sehr hohe, starke u. wohltönende Sopranstimme, dabei viel Feuer im Vortrage und eine ungemeine Kehlfertigkeit, durch welche sie leider nur nicht selten verführt wird, den bereits schon vom

Componisten hinlänglich figurirten Gesang der ersten Parthien in den neueren Opern, in welchen diese G. glänzt, noch figurirter und buntfarbiger zu machen. Auch das Schwerste weiß sie zu überwinden, und ihr Gesang mit halber Stimme hat so etwas Reizendes, dem Herzen Wohlthuendes, daß sie hierin wohl von noch keiner Sängerin erreicht, viel weniger übertroffen worden ist. Giulietta's Stimme dagegen hat ein etwas tieferes Register, ist auch nicht so stark und klangreich, wenn gleich eben so biegsam, und ihr Vortrag zeichnet sich weniger aus durch eine gewisse innere künstlerische Leidenschaftlichkeit. Indeß soll es, wie Augen= und Ohrenzeugen versichern (Schreiber dies ward der Genuß noch nicht zu Theil), ein großes, seltenes Vergnügen gewähren, beide Schwestern neben einander in einer Oper, wie z. B. in „Robert der Teufel", „Norma" u. dergl. m., in Duetten 2c. zu sehen und zu hören. Ihre gleichzeitige Ausbildung gab ihnen Gelegenheit zu stets gemeinschaftlichen Studien, und in diesen modificirten sich ihre Stimmen so wunderbar harmonisch zu einander, daß jeder Ton fast wie mit dem andern oder in dem Verhältnisse zu dem andern aufs Sorgfältigste gleichsam abgemessen erscheint. Doch tritt auch die Giulietta in den Rollen ihrer älteren Schwester auf, und nicht ohne Glück. st.

Grob, s. Gravitätische Mensur. — Ueberhaupt ist das Wort grob, das in der Musik besonders von den Orgelbauern sehr häufig gebraucht wird, hier nichts als ein alter, eigentlich schon veralteter Ausdruck für groß, und grobe Stimmen, oder — wie man ehedem sich ausdrückte — Grobstimme, sind daher nichts Anderes als große Stimmen (nämlich in der Orgel). Diese sind alle solche, welche im Manuale größer als 8', und im Pedale größer als 16 Fuß mensurirt werden, also alle 16füßigen Manual= u. alle 32füßigen Pedalstimmen. Grob und groß sind demnach generelle Bezeichnungen von weiter als gewöhnlich mensurirten Orgelstimmen. Subbaß und Untersatz z. B. sind ihrer eigentlichen Natur nach 16füßige Pedalstimmen, werden sie zu 32' mensurirt, so heißen sie Groß=Subbaß, Groß=Untersatz. So auch Grob=Gedakt, Groß=Cymbel, Groß=Hohlflöte, Groß=Principalbaß 2c. Die Stimmen selbst sind unter ihren besonderen Artikeln, nach dem einfachen Namen, erklärt, unter Subbaß, Untersatz, Gedakt 2c. — Mit dem Ausdrucke Grobstimme pflegten vor Alters auch die Trompeter das kleine c auf ihrem Instrumente zu bezeichnen. S. Trompete.

Grobstimme, Heinrich, s. Baryphonus.

Groh, 1) Johann, geb. zu Dresden, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts, um 1623, Organist zu Weißenstein bei Dresden, und damals ein sehr beliebter Componist. Er gab viele Paduanen, Galliarden, Intraden 2c., ein= und mehrstimmig, heraus; auch den 104ten Psalm „zu 21 Versiculn gesangsweis gesetzt, und nach Art der Mutetten zu 3, 4—8 Stimmen" (1613). Auf seinen Werken nannte er sich bisweilen auch Gröhen und Krochen. — 2) Heinrich G., in der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Herzogl. Merseburgischer Capelldirector, setzte Marschalks „geistreichen Andachts=Wecker" 4stimmig in Musik, und gab dann auch noch mehrere Tafellieder u. dergl. heraus, was zu seiner Zeit gern gehört und gespielt oder gesungen worden seyn mag.

Gröhen, s. den vorhergeh. Art.

Groidl, Carl, geboren 1807 in der K. Ungarischen Freistadt Preßburg; wurde von Jugend an zur Musik erzogen, und vorzüglich auf der Violine ausgebildet. Schon mit 20 Jahren konnte er bei dem Theater=

Unternehmer Stöger der Orchester-Direction vorstehen; folgte demselben 1832 nach Wien, als er die Entreprise der Josephstädter-Bühne daselbst antrat, u. bekleidet auch noch gegenwärtig (1836) bei der bestehenden neuen Oberleitung dieselbe Stelle, indem er zugleich bei vorkommenden Gelegenheiten als kunstfertig geschmackvoller Solospieler sich bewährt. G. ist ein kräftiger, umsichtiger, energischer Anführer, welchem das seiner Obhut anvertraute Orchester den wesentlichen Theil des siegreich erworbenen Ruhmes verdankt. Nicht minder hat er in einigen dramatischen Compositionen mit glücklichem Erfolge sich versucht, und es wäre zu wünschen, daß seine vielfach verzweigten Berufsgeschäfte ihm mehr Muße zum Selbstschaffen vergönnen möchten. 81.

Groll, Evermond, geb. zu Nittenau 1756, erhielt seine erste wissenschaftliche und musikalische Bildung in dem Benedictinerkloster Reichenbach, und dann zu Regensburg, wo ihm zugleich Gelegenheit ward, die Fürstl. Thurn- und Taxis'sche Hofcapelle öfters zu hören, was zur Bereicherung seiner bereits erlangten guten musikalischen Kenntnisse Viel beitrug. Nach Vollendung seiner Studien ward er zuerst Prämonstratenser-Mönch in der Abtei Scheftlarn, und dann Priester, Chorregent u. Musikdirector daselbst. In diesen Verhältnissen componirte er viele Messen und andere Kirchenmusiken, Offertorien ꝛc. mit kleinem Orchester, auch einige Sinfonien und mehrere andere Instrumentalsachen. Von allen aber sind nur noch 6 kleine, 4stimmige Messen vorhanden, die 1790 erschienen. Als 1804 das Kloster Scheftlarn aufgehoben wurde, war er zwar erst einige Zeit ohne Amt, erhielt 1806 aber die Pfarrei in Allershausen, wo er 1809 starb.

Grönemann, Albert, geb. zu Cöln, lebte um 1739 als Violinvirtuos zu Leyden, von wo ihm eine so große Meisterschaft auf seinem Instrumente zugeschrieben wurde, daß man nur den berühmten Locatelli, der sich damals zu Amsterdam aufhielt und für den ausgezeichnetsten Violinspieler in ganz Niederlanden gehalten wurde, ihm an die Seite zu stellen wußte. In jener Zeit gab er auch mehrere Violinsolo's und Trio's für 2 Violinen und Flöte heraus. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kam er dann nach dem Haag, wo er als Componist und Organist an der großen Kirche angestellt ward. Eine Geisteskrankheit aber entrückte ihn bald dem öffentlichen Leben. Er starb in einem Irrenhause, in das er schon 1758, wegen fortwährender Verschlimmerung seines schrecklichen Zustandes, hatte gebracht werden müssen. — Sein, übrigens weniger berühmter, Bruder, Johann Friedrich, war Flötenvirtuos und lebte ebenfalls um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Zeitlang in den Niederlanden, zu Amsterdam, und dann in London, wo auch mehrere Flöten-Duos und Solo's von ihm erschienen.

Grönland — grönländische Musik. Wie die Bewohner von Grönland Sprache und Sitten mit den Eskimo's theilen, so auch die Musik; was daher unter diesem Artikel über die Musik jener Polarvölker gesagt ist, gilt auch hier. In sofern indessen Grönland zuerst von Scandinavien aus bevölkert wurde, und daher auch jetzt noch unter dänischer Oberherrschaft steht, vergleiche man hier auch noch den Art. Skalden oder Skandinavische Musik.

Grönland, Petersen, Mitdirector der Königl. Porzellainfabrik zu Copenhagen, streng genommen nur Dilettant, aber ein gründlicher, tiefer Kenner der musikalischen Kunst, fertiger Pianofortespieler und fleißiger Componist, wurde geb. in Schleswig um 1760. Als er um 1780—1782 in Kiel studirte, lebte er im freundschaftlichsten Umgange mit Cramer und

Kunze, und war auch fleißiger Mitarbeiter an des Ersteren Magazin der Musik. Von Kiel kam er dann nach Copenhagen, wo er zuerst bei der deutschen Canzlei angestellt wurde, zuletzt aber obige Stelle erhielt. Die größte Zahl von seinen öffentlich erschienenen Compositionen nehmen die Lieder, Oden, Sonetten, Balladen und Romanzen ein, die er meist anonym herausgab. Sie zeichnen sich durch Originalität und sorgfältige harmonische Bearbeitung aus. Mehrere davon (namentlich die von Schlegel und Göthe) druckte Breitkopf und Härtel in Leipzig. Besonders interessant sind darunter die alten schwedischen Volksmelodien (Copenhagen bei Lose). Auch das Vater=Unser von Freudenthal hat er 4stimmig mit Pianoforte= und Flöte=Begleitung componirt (Hamburg bei Böhme); dann 17 Tempelgesänge, ebenfalls 4stimmig, mit Orgel= und Pianoforte=Begleitung (ebend. bei Cranz); viele Märsche u. Schlachtgesänge (ebend.); u. endlich gab er ein Notenbuch zu dem academischen Liederbuche (2 Thle.) Leipzig bei Breitkopf und Härtel heraus. Seit 5 Jahren ohngefähr aber ist Nichts mehr von ihm erschienen. Dr. Sch.

Groppo, auch Gruppo (ital.) — ein Wickel, eine Gruppe von Figuren, eine Rolle. Es ist falsch, wenn einige Musiklehrer dieses Wort geradezu durch Walze übersetzen und seine Bedeutung auch als eine solche erklären. Ursprünglich ist Groppo nichts Anderes als der ital. Name des sog. geschnellten Doppelschlages (s. d.), weil die Ausführung desselben gewissermaßen einer Rolle von Tönen ähnlich sieht und klingt, da der erste und dritte Ton dabei auf ein und derselben Stufe liegen, der zweite aber um eine Stufe höher, und der vierte um eine Stufe tiefer als der nun wieder folgende Hauptton ist. Allerdings ist die Walze dieser Tonfigur eines geschnellten Doppelschlages sehr ähnlich, doch kann der zweite Ton ihrer Figur sowohl unter als über dem ersten Tone liegen, und dann fehlt ihr immer die dritte Berührung des Anfangs= oder Hausttones. Folgen indeß zwei oder mehrere Walzen auf einander, so nennen auch diese Tonverbindungen die Italiener ein Groppo oder Gruppo, und zwar am gewöhnlichsten, weil dieselben gleichsam einer Gruppe von Figuren ähnlich sehen und klingen; nicht aber die einfache Walze. Die Figur des geschnellten Doppelschlages (ebenfalls Groppo genannt) ist aus dem in diesem Artikel mitgetheilten Beispiele bekannt; hier stehe daher unter a und b eine einfache Walze, und unter c und d ein Groppo — eine Verbindung von mehreren Walzen

a. b. c. d.

a.

Gros, Joseph le, geb. zu Monampteuil in der Diöcese Laon am 7ten September 1739, ward von dem damaligen Capelldirector an der Cathedralkirche zu Laon zum fertigen Clavierspieler und in der Composition gebildet. Gegen 1756 kam er nach Paris, wo er zunächst noch einigen Unterricht bei Benoit im Gesange nahm, und dann als Contraltist mit vielem Beifalle in dem Concert spirit. auftrat. Am 1sten März 1764, bis wohin er die Stelle eines ersten Sängers am genannten Concerte bekleidet hatte, ward er in gleicher Eigenschaft bei der großen Oper engagirt. Seine Achtung beim Publikum wie bei den eigentlichen Musikkennern stieg von Tag zu Tag, und 1777 übertrug man ihm die Direction jenes Concerts, zu

dessen nachmaliger Berühmtheit er denn auch durch vielfaches Bemühen und mehrere sehr zweckmäßige neue Einrichtungen nicht Wenig beitrug. In jener Zeit verheirathete er sich mit der Königl. Hoffängerin Moriset, durch welche Verbindung ihm später auch die Stelle eines Königl. Pensionärs an der Academie der Musik zu Theil wurde. Um als Componist eine größere Thätigkeit entwickeln zu können, nahmen die vielen Directionsarbeiten alle seine Zeit zu sehr in Anspruch. Mit Desormeri gemeinschaftlich brachte er 1775 nur die einactige Operette „Hiles et Egle“ auf die Bühne, und schrieb dann noch die neuen Arien und Gesänge zu dem Ballet „Triomphe de l'harmonie“. Sein Todesjahr findet sich nirgends mit Gewißheit aufgezeichnet, wahrscheinlich aber fällt es schon in die letzten 80ger Jahre des vorigen Jahrhunderts, da er allen Nachrichten zufolge kein sehr hohes Alter erreichte. 17.

Grose, Michael Ehregott, Organist zu Copenhagen, und ein tüchtiger Meister in seiner Kunst, war zuerst bis 1786 Organist an der Gotthardtskirche zu Brandenburg an der Havel, ging dann 1787 nach Christiansund in Schweden, und kam endlich von hier nach Copenhagen. Ob er in diesem Augenblicke noch lebt, ist uns nicht bekannt; 1824 aber wußte er, ein alter Greis damals schon, sein Riesen-Instrument noch mit wahrhaft jugendlicher Kraft zu regieren. Auch als Componist hat er sich durch viele Lieder und leichte Claviersachen, namentlich Sonaten, bekannt gemacht; im Ganzen aber mit weniger Glück denn als eigentlich praktischer Musikus und Virtuos auf der Orgel, als welcher er vor 20 Jahren noch unstreitig den ersten Platz unter den verwandten Künstlern Dänemarks einnahm. S.

Gros-fa. J. J. Rousseau in seinem Dict. de Musique T. I., und nach ihm Koch in seinem musikalischen Wörterbuche, erklärt diesen Ausdruck so, daß man vor Alters darunter gewisse Kirchenmusiken in viereckigen, runden und weißen (offenen) Noten verstanden habe. Was das nun aber für Kirchenmusiken gewesen, übergeht er, und auch Kiesewetter in seiner Geschichte der abendländischen Musik und andere Historiker schweigen davon.

Grosheim, Dr. Georg Christoph. Von 12 Kindern eines Musikers der Capelle des Landgrafen Friedrich II. zu Cassel das neunte wurde G. am 1sten Juli 1764 zu Cassel geboren. Die Mittellosigkeit seiner Eltern gewöhnte ihn frühzeitig an Entbehrungen aller Art und an unausgesetztes Arbeiten, welcher Umstand bei Beurtheilung seiner späteren vielen künstlerischen Leistungen aus dem Grunde nicht übersehen werden darf, weil Beide, Mangel und Fleiß, zu einander gepaart, bald hindernd bald fördernd, und nie das Eine allein, auch auf das eminenteste Talent zur Musik einwirken. Dies ist G. offenbar von der Natur verliehen; allein unter dem Drucke der schwersten der Sorgen, um das tägliche Brod, der die längste Zeit seines Lebens auf ihm lastete, vermochte es nicht zu jenen lichten Höhen sich aufzuschwingen, zu denen seine innere Kraft an sich es wohl berechtigte, aber zu welchen auch das Genie nur in der Begleitung eines ungetrübten Herzens und fessellos, frei von allen Nebenrücksichten, gelangt. Im andern Falle kommt, auch bei dem rastlosesten Fleiße, wie das rege Gefühl mit dem Verstande, so das Talent mit der wirklichen Kraft stets in Collision. Und dies ist denn auch, gleich hier bemerkt, ein Hauptzug aller theoretischen und praktischen Werke, die wir von G. besitzen. In seinem vierten Jahre schon ward er in die Schule geschickt, u. in seinem zehnten confirmirt, um zur Unterstützung des Vaters mehr Zeit auf die Musik verwenden und auch durch Abschreiben bereits einige Groschen verdienen zu können. Ein väterlicher Freund unterrichtete ihn 6 Jahre lang unentgeltlich im Clavierspiele

und dem sog. Generalbasse; dafür mußte er aber auch wieder eben so lange dessen Organistendienst unentgeltlich versehen, ohne zudem großen Nutzen aus dem sehr kümmerlichen Unterrichte gezogen zu haben. Doch war dies Verhältniß von dem wesentlichen Vortheile für ihn, daß er dadurch Gelegenheit erhielt, den Kirchenmusiken in Cassels katholischen Kirchen regelmäßig anwohnen u. hier manch' classisches Werk hören zu können, neben dem dann das Abschreiben der Partituren für die Oper und das Hören dieser selbst sein häusliches Studium sehr förderte, Eine bestimmtere Richtung erhielt dies endlich durch Rousseau's Werke, die ihm zufällig in die Hände kamen, und es läßt sich daher leicht erklären, warum G. bis auf den heutigen Tag noch eine so große Vorliebe für jenen alten Meister hegt, daß er in seinen „Fragmenten der Geschichte der Musik" sogar eine ganz neue Periode mit dessen Erscheinen beginnt. In seinem 18ten Jahre trat er als Bratschist in die Capelle zu Cassel und erhielt dazu die Musiklehrerstelle an dem dasigen Schullehrerseminar. Bald darauf aber starb Friedrich II. und die Capelle ward mit dem Theater aufgelöst. Das versetzte ihn wieder in eine sehr traurige Lage. Alle Zeit, war er genöthigt, jetzt auf Unterricht zu verwenden, um sich und seine Eltern zu ernähren, und dies ward denn auch Ursache, daß er nunmehr seine wenigen häuslichen Studien besonders auf den pädagogischen Theil der Kunst beschränkte, namentlich nachdem er auch die Gesangslehrerstelle an der Bürgerschule erhalten hatte. Er schrieb viele Vorspiele zu Chorälen, Chöre, sammelte die besten Volkslieder, gab die musikalische Zeitschrift „Euterpe" (4 Theile) heraus, und componirte Schillers „Hectors Abschied" (alle bei Schott in Mainz erschienen). Im Jahre 1800 gestalteten sich seine Verhältnisse günstiger. Der Churfürst Friedrich Wilhelm I. nämlich errichtete ein eigenes Theater und übertrug ihm die Musikdirectorsstelle an demselben. Das veranlaßte ihn zu der Composition der beiden Opern „Titania" und „das heilige Kleeblatt", aus denen die Ouverturen und Gesänge bei Simrock in Bonn gedruckt wurden. Doch nach anderthalb Jahren ward auch dieses Theater wieder aufgelöst, und G. war wieder so arm als zuvor, bis zum Eintritte der westphälischen Zeit, wo ihn die Königin von Westphalen, zwar mit einem nur geringen Gehalte, zu ihrem Hofmusiklehrer ernannte. Diese Stelle behielt er, bei erhöhetem Jahrgehalte, auch unter der nachgehends wieder zurückgekehrten Churfürstin von Hessen-Cassel eine Reihe von Jahren, bis die Fürstlichen Kinder dem Unterrichte entwachsen waren. Nach der Zeit beschäftigte er sich ausschließend mit Unterricht in der Musik, Schriftstellerei und Composition, hauptsächlich seit dem Jahre 1819, wo ihn die Universität Marburg zum Doctor der Philosophie promovirte, und aufgemuntert dadurch er nun eine besondere Thätigkeit als Schriftsteller entwickelte. Vielleicht fand diese auch in der innigen Freundschaft mit Seume eine lebendige Anregung. Er war lange Zeit fleißiger Mitarbeiter an der „Eleganten Zeitung", dem „Freimüthigen", der holländischen Zeitschrift „Amphion", und seit ihrem Entstehen auch an der „Cäcilia", wie an diesem unserm Werke, dessen Titel seinen Namen mit aufführt. An selbstständigen Werken schrieb er „Ueber den Verfall der Tonkunst" (Göttingen b. Dietrich), übersetzte die Opern „Iphigenie in Aulis", und „Iphigenie in Tauris"; gab eine Sammlung von Gedichten für Kinder rc. heraus, eine Elementarlehre des Generalbasses, die Biographie der (ihm sehr befreundeten) Mara, ein chronologisches Verzeichniß besonderer Meister und Beförderer der Tonkunst, die oben schon erwähnten Fragmente einer Geschichte der Musik; schrieb die Vorrede zu einem Gedichte von Seume, „Ueber die Pflege und Anwendung der Stimme", „Versuch einer

ästhetischen Beleuchtung mehrerer musikal. Meisterwerke", "Umschreibung der X Gebote", und „Mein Testament". Und componirte endlich noch viele Volkslieder für Schulen, die in 9 Theilen erschienen; 24 3stimmige Choräle; die X Gebote; 4stimmige religiöse Gesänge mit Orgelbegleitung (2 Theile); eine Menge Claviersachen; Oden von Klopstock, Gedichte von Göthe, Schiller ꝛc.; vierstimmige Psalmen; Messen; die französische Oper „les Esclaves d'Algier"; das geistliche Drama „die Sympathie der Seelen; besorgte auch ein vollständiges Choralbuch, den Clavierauszug von Glucks „Iphigenie in Aulis" (Bonn bei Simrock), die „Euterpe" (ebend.) u. dergl. m., worin er, wie wir oben schon andeuteten, leider eine nur zu reiche Fantasie offenbart, die sich, von den Zügeln einer tieferen geistigen Kraft losgerissen, oft auf unabsehbar labyrinthischen Wegen verliert; ein reiches, vieles Wissen, das aber in seiner praktischen Anwendung auf die Kunst nicht selten eine leider falsche Richtung nimmt, wie namentlich in den ästhetischen Schriften, die mehr in einem bewundernden Anschauen der Schönheit, als in der Ergründung der Ursachen dieser Schönheit sich verlieren, über die gemachte Wirkung die schaffende Ursache vergessen. Dr. Sch.

Groß. Es giebt mehrere Musiker dieses Namens, die sich Verdienste um die Tonkunst erwarben und daher als merkenswerth auch hier genannt werden müssen, wenn sie auch keine Epochenmänner waren oder sind. — Der älteste ist Peter Groß, ein Instrumental-Componist Anfangs des 17ten Jahrhunderts, von welchem 1616 Paduanen und Intraden für Instrumente gedruckt wurden. — Joh. Gottlieb Groß wird seit 1803 als ein tüchtiger Violoncellspieler in Berlin gerühmt, welcher zuweilen selbst dem Bernhard Romberg an die Seite gesetzt wird. Er starb als Cammermusikus in Berlin am 8ten Juni 1820 im 72sten Jahre. — Jetzt leben noch zwei hoffnungsvolle Brüder, die in Spiel und Composition auch schon manches Gute leisteten, nämlich: Gottfried Aug. G., geb. zu Elbing 1799, ließ sich seit 1819 in mehreren Städten als Pianoforte- und Violinspieler beifällig hören, und habilitirte sich als Musiklehrer in Lübeck. 1833 lernten wir von seinen Compositionen ein Heft gedruckter Lieder kennen, die sehr empfehlenswerth sind; sie führen, gewiß nicht durch seine Schuld, abgeschmackter Weise einen französischen Titel zu ächt deutschen Liedern: „Six Airs allemands avec accomp. du Pfte. Liv. 1. Lubec, au Bureau de Musique de C. Rubeck." — Sein Bruder — Joh. Benjamin G., geb. zu Elbing am 12ten September 1809, machte seine Studien zu Berlin mehr durch eigenen Fleiß und Beachten der vorzüglichsten Meister, und brachte sein Violoncellspiel so weit, daß er an vielen Orten mit Beifall Concerte gab, und beim Königsstädter-Theater in Berlin als Violoncellist angestellt wurde. Als solcher lebte er darauf eine Zeitlang zu Leipzig, wo wir ihn als einen höchst ausgezeichneten Quartettspieler und Begleiter hörten, dessen Ton vortrefflich war, wie seine Bravour im Zimmer. Für das öffentliche Concert schien sein Bogenstrich nicht stark und sicher genug (er war damals kränklich), so daß sich schöner Ton und große Bravour noch nicht völlig mit einander verbunden hatten. Nachdem er eine kurze Zeit als Violoncellist in Magdeburg genützt hatte, nahm er unter dem Quartett des Hrn. v. Lipphart in Rußland eine Anstellung, wo er seit einigen Jahren lebt, meist in Dorpat, von wo aus zuweilen kleine Kunstreisen nach Reval, Riga, Moskau ꝛc. unternommen werden. Auch als Componist zeigt der junge Mann viel Anlage. In Gesangs-Compositionen, besonders in Liedern, ziehen wir den älteren Bruder vor. Größer sind seine Anlagen und Leistungen für Instrumente, z. B. Quatuor in D op. 9; Rhapsodies pour Vio-

loncelle et Pfte. op. 12; Sonate in H-Moll für Pianoforte und Violoncell op. 7; Divertissement für beide Instrumente op. 8; Concert für Violoncell op. 14. Auch seine Uebungswerke sind empfehlenswerth, als: Leichte Duette ohne Daumen-Einsatz op. 5; Capriccio für Violoncell mit Begleitung eines Basses op. 6; ꝛc. In Allem erkennt man einen der Kunst redlich ergebenen, aufwärts strebenden Mann. — Noch wird eines andern Violoncellisten dieses Namens gedacht, Friedr. G., dessen Spiel Romberg'scher Bravourstücke in neueren Zeiten, etwa von 1828 an, namentlich in Wien sehr gerühmt wird. †b.

Groß. Dieses Beschaffenheitswort kommt in der Musik in vielfacher Bedeutung vor. Zuerst in der Orgelbauersprache als synonim mit grob. Daher auch diesen Artikel darüber verglichen. — Dann dient es hauptsächlich zur Bezeichnung des größeren Raumes der Intervalle. Wird nämlich auch der Raum von einem Tone zum anderen, in unserem Tonsysteme, in eine bestimmte Anzahl von namhaften Stufen eingetheilt, z. B. in Secunde, Terz, Quarte ꝛc., so ist dennoch eine jede dieser Stufen wieder verschieden je nach dem Verhältnisse, in welchem sie zu einem angenommenen bestimmten Tone gebraucht oder vielmehr berechnet wird, ob nämlich der Raum zwischen diesem Stamm- und jenem abgeleiteten Tone weiter oder enger, größer oder kleiner ist. Man spricht von einer großen Secunde, Terz ꝛc. im Gegensatze zu einer kleinen; von einer großen Sexte, Septime, auch sogar großen und kleinen Diesis, einem großen und kleinen Limma; ja selbst der einzelne Ton an sich, den man gewöhnlich nur in seiner Ganzheit, als ganzer Ton, oder in einer gleichen Theilung, als halber Ton, in der Berechnung der Intervallengrößen zu benennen pflegt, theilt man in dem Sinne ein in einen großen ganzen oder kleinen ganzen, in einen großen halben od. kleinen halben Ton. Ueber alles das aber, alle diese und dergleichen Benennungen und deren Bedeutung und Verhältnisse vergleiche man zunächst die Hauptwörter selbst, also Secunde, Terz, Diesis, Ton ꝛc., und dann noch die Art. Addition, Intervall, Verhältniß und welche damit in Verbindung stehen. Ueber den Ausdruck große Octave (als Name der zwischen der Contra- und der kleinen Octave liegenden Octave, von C bis c, wie demnach auch der darin enthaltenen Töne, z. B. gr. C, gr. F, gr. A ꝛc., die in der Buchstabenschrift völlig analog mit großen Buchstaben bezeichnet werden, wie jene Beispiele schon beweisen) s. auch d. Art. Tabulatur. — Endlich wird das Prädicat groß auch noch manchen anderen musikalischen Gegenständen zur besonderen Bezeichnung beigelegt, so namentlich mehreren Instrumenten, z. B. große Baßgeige (im Gegensatze zu der kleinen B. = Violoncell) — ist der Contrabaß (s. d.); gr. Trommel, s. Trommel; gr. Baßpommer, s. Pommer. Ferner besonderen Stimmen, hauptsächlich in der Orgel (s. oben). Wo es vorkommt, vergleiche man nur immer den Artikel, der durch das Hauptwort angezeigt wird. — In ästhetischer Bedeutung steht das Wort groß in der Musik immer für großartig, und dies ist hier immer gleichbedeutend mit erhaben (s. d.).

Große, Samuel Dietrich, geb 1757 und gest. zu Berlin 1789, war ein vortrefflicher Violinvirtuos, und als solcher ein Schüler und Nacheiferer von Lolli. 1779 stand er in Diensten des damaligen Kronprinzen von Preußen, und das Jahr darauf machte er eine Reise nach Paris, von wo aus die ehrenvollsten Nachrichten über ihn und den großen Beifall, den sein Spiel daselbst gefunden, in den Zeitungen nach Deutschland kamen.

1782 kehrte er nach Berlin zurück, und trat als erster Violinist in die Königliche Capelle. 1783 gab er das erste Violin-Concert von seiner Composition heraus, das er aber schon früher geschrieben und bereits in Paris öffentlich gespielt hatte. 1784 kam auch eine kleine französische Operette, „le Retour desiré“, von ihm aufs Theater, und nachher erschienen noch einige Violin-Concerte, eine concertirende Sinfonie, mehrere Duo's für 2 V. und Trio's für 2 Viol. und Violoncell. Sein Ansehen in Berlin, als Virtuos wie als Componist, war groß, und schnell auch verbreitete sich sein Ruf von da in's weite Ausland; aber nicht lange sollte er der Kunst verbleiben, ein heftiges Zehrfieber löste seine irdische Hülle schleunigst auf.

Grosser, 1) **Joseph Aloys**, Cantor an der katholischen Kirche zu Warmbrunn, wo er im April 1821 starb, war ein Schüler des Organisten Otto in Grätz, und nicht nur ein tüchtiger Meister im Orgelspiele, sondern überhaupt ein vielseitig und gründlich gebildeter Musiker, guter Theoretiker und bewanderter Praktiker. Sein Sohn — 2) **Joh. Emanuel G.**, der jetzige Rector in Polkwitz, wurde geb. zu Warmbrunn am 30sten Januar 1799. Von Natur mit vortrefflichen Anlagen zur Musik ausgestattet, dann von seinem Vater aufs Sorgfältigste darin unterrichtet, und endlich durch die Concerte, welche der Musikdirector Schloz in Warmbrunn des Winters zu geben pflegte, zu einem tüchtigen Ripienisten ausgebildet, kam er in seinem 21sten Jahre nach Breslau, um sich dem Schulfache zu widmen. 1821 wurde er als zweiter Lehrer an der Schule nach Warmbrunn berufen, 1822 dann als Cantor und Organist nach Friedeberg am Queis. Hier erwarb er sich, ungeachtet seines kurzen Aufenthalts, große Verdienste um die Kunst, theils durch die Errichtung von stehenden Winter-Concerten, theils durch sein meisterhaftes Orgelspiel, nach dem sich Viele bildeten. 1823 kam er als Organist an die katholische Stadt-Pfarrkirche nach Hirschberg, und 1826 endlich nach Polkwitz. Er hat eine große Menge Tänze, Variationen für Pianoforte, Begräbnißlieder, Offertorien, Gradualen, Messen u. dergl. m. componirt; gab auch ein musikalisches Wochenblatt heraus, das mehrere Hefte stark wurde, und endlich die Biographien von Haydn, Mozart und Seb. Bach (Breslau bei Grüson u. Comp. in 3 bes. Heftchen), die namentlich durch die beigefügte Sammlung von Anekdoten u. dergl. aus dem Leben dieser Künstler von Interesse sind.

Großmann, Friederike, Sängerin, s. **Unzelmann**.

Großmann, Johann Franz, ein berühmter Orgelbauer, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und bauete 1754 unter anderen die Orgel in der Kirche zu Münsterberg mit 25 Stimmen für 2 Manuale und Pedal mit 3 Bälgen.

Groß-Principalwerk, eine Manual-Orgelabtheilung mit allen Principalstimmen von 16′, 8′, 5⅓′, so bis 1′ hin.

Groß-Quinte. Eine Quintstimme darf nach allgemeiner Regel der Orgelbauerkunst in einem Manuale, wenn es ein 8füßiges Principal als größtes Principal hat, nicht größer als 2⅔′ seyn. Ist nun ein 16füßiges Principal im Manuale vorhanden, so kann dies zur Unterstützung, wenn es der vielen und starken anderen Stimmen wegen nöthig seyn sollte, eine Quinte 5⅓′ erhalten. Da 8′ die Grundstimme eines Manuales, ihre Unterstützungsquinte 2⅔′ die gewöhnliche Quinte ist, so wird die Quinte 5⅓′ Groß-Quinte oder die große Quinte genannt. Groß-Quinte 16′ kommt in Prätorius Tabelle S. 126 vor, was aber ein Druckfehler ist und 6′ statt 5⅓′ heißen muß.

Grua, 1) Franz Paul von, war in den letzten 80ger Jahren Fürstl. Rath und Hof=Capellmeister zu München, also in der Zeit, als die Capelle daselbst zu den besten Deutschlands gehörte, aber im Ganzen ein nur sehr mittelmäßiger Componist, und überhaupt ein äußerlich zwar hochgestellter, vom Standpunkte der wahren Kunst aus betrachtet jedoch ein nichts mehr als gewöhnlicher Musiker. Verdienstvoller war — 2) Carl Ludwig Peter G., der gegen 1756 aus Italien nach Mannheim kam, und hier 1775 als Kirchen=Capellmeister und Mitglied der Capelle des Churfürsten von der Pfalz starb. Viele von seinen Compositionen, die ausschließlich der Kirche angehörten, aber meistens Manuscript geblieben sind, wurden zu seiner Zeit sehr geschätzt.

Gruber, Georg Wilhelm, wurde geboren zu Nürnberg am 22sten September 1729, und zuerst von dem dasigen Organisten Dretzel und nach dessen Tode von dem Organisten Siebenkees im Clavierspielen und in der Composition, von dem Stadtmusikus Hemmerich aber im Violinspielen unterrichtet. Daneben trat er als 7jähriger Knabe schon als Capell=Discantist in das Musik=Corps, das damals dort bestand. So war für seine allseitige musikalische Ausbildung so gut als möglich gesorgt, und in Betracht seines großen Talentes konnten die schnellen Fortschritte, die er machte, kaum noch überraschen. Noch nicht volle 18 Jahre alt unternahm er als Violinvirtuos die erste Kunstreise durch Deutschland, auf welcher er sich schon mit eigenen Compositionen nicht ohne lebhaften Beifall hören ließ. In Dresden nahm er noch einigen Unterricht im Contrapunkte bei dem damal. Gräfl. Brühlschen Capellmeister Umstadt. Nach seiner Rückkunft in Nürnberg (um 1750) ward er bei dem schon genannten Musikcorps angestellt. Kurz darauf kam der berühmte Violinist Ferrari nach Nürnberg, und er benutzte sorgfältig dessen Anwesenheit zu weiterer Fortbildung. Gegen 1760 galt er für einen der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen Deutschlands, und 1765, als der Capellmeister Agrell starb, erhielt er dessen Stelle. Die Liebe zu seiner Vaterstadt ließ ihn alle die ehrenvollen Anträge und Berufungen, die nachgehends noch an ihn ergingen, ausschlagen. Er starb daher in Nürnberg am 22sten September 1796, nachdem er mehrere Jahre zuvor auch noch zum Complimentarius und „Stadtrathsschenk" (welcher die Geschenke der Stadt im Namen des Raths den Grafen bei ihrer Ankunft in Nürnberg überreichte) ernannt worden war. Er hat mehrere Oratorien componirt: „das selige Anschauen des gekreuzigten Herrn der Herrlichkeit", „die Auferstehung Jesu", „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem" (nach Ramler), „der sterbende Herzog des Lebens", „die Feier des Todes Jesu"; dann viele andere geistliche Musiken, z. B. die Trauermusiken auf das Absterben der Kaiser Franz I., Joseph II., Leopold II., die von ihm auch öffentlich u. unter vielem Beifalle aufgeführt wurden; eine Menge Domine ad adjuvandum me, Magnificate, Hymnen, mehr als 60 lateinische und deutsche Psalmen, Motetten, viele Choräle, und dann eine große Zahl von Instrumentalsachen: Sinfonien, Quartette, Trio's, Concerte für Clavier, Violine und Horn, auch Sextette und Duette für die Flöte, nicht mitgerechnet die unzähligen kleineren Sachen, als Lieder, Variationen, Sonaten, Suiten, Serenaden u. s. w. Besonders in den letzten Jahren seines Lebens war er als Componist sehr thätig, und diese Vielschreiberei mag wohl allein der Grund seyn, warum — gegen alle Regel — gerade seine späteren Werke nicht die besseren sind. Als das beste von allen wird ein Stabat mater gerühmt, das gleichwohl Manuscript geblieben ist. Ueberhaupt sind verhältnißmäßig nur wenige von seinen Compositionen gedruckt worden; von den Oratorien nur eins: „die

Hirten bei der Krippe zu Bethlehem". Indeß cirkuliren noch viele Abschriften, und in einigen katholischen Kirchen hört man sogar noch Messen und Psalmen mit der innigsten Theilnahme von ihm. — Auch seinen Sohn — Johann Sigmund G., der 1759 zu Nürnberg geboren wurde und am 3ten December 1805 als Doctor beider Rechte, Raths-Consulent, auch Assessor bei dem Stadt-, Ehe-, Land- und Bauern-Gerichte starb, hatte er zu einem tüchtigen Musiker gebildet. Derselbe trieb die Kunst zwar, als Jurist, nur zu seinem Vergnügen, aber doch mit vieler Liebe u. einem würdigen Ernste, namentlich in Beziehung auf ihre eigentliche Wissenschaft. Er gab eine „Literatur der Musik oder Anleitung zur Kenntniß der vorzüglicheren musikalischen Bücher" heraus, worin er viele gründliche Kenntnisse seines Gegenstandes niederlegte, und die er nachher auch noch durch besondere Beiträge, welche 1785 und 1790 in Frankfurt und Leipzig erschienen, wenn nicht ganz vervollständigte, so doch bedeutend vermehrte. Dann erschien auch von ihm ein alphabetisches Verzeichniß musikalischer, zum Theil sehr seltener Schriftsteller, und endlich eine Sammlung Biographien berühmter Tonkünstler, als Beitrag zur musikalischen Gelehrten-Geschichte, zu Frankfurt und Leipzig 1786. Compositionen sind von ihm nicht bekannt geworden.

Gruber, Carl Anton von, Edler von Grubenfels, zwar nur Dilettant, aber ein der Achtung jedes ächten Tonkünstlers und wahren Freundes der Tonkunst höchst würdiger Mann, wurde geboren zu Szegedin in Ungarn am 28sten Juni 1760. In seiner Jugend ward ihm der beste Unterricht in der Musik zu Theil, u. unterstützt von einem glücklichen Talente bildete er sich auch schnell zu einem für damalige Zeit sehr fertigen Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten. Mancherlei Familien-Verhältnisse aber nöthigten ihn, eine andere als rein künstlerische Laufbahn zu wählen. Nach vollendeten Studien ward er zuerst beim Königl. Oberbergamte zu Rhonaseker angestellt; dann als K. K. Verpflegungsofficier; hierauf als Secretär des Grafen J. G. von Batthyan zu Wien, und darauf endlich als Comitats-Assessor und Bibliothekar zu Preßburg, wo er noch lebt, in letzter Eigenschaft jedoch pensionirt. Er ist eins der ältesten Mitglieder des bekannten Preßburger Kirchen-Musikvereins (s. Musikverein), und trug, von dem ersten Entstehen des Vereins an, auch nicht Wenig zu dessen weiterer Förderung bei, so daß ihm mit Recht ein großer Theil des Segens gebührt, den diese Anstalt bereits, nicht allein über das Kunstleben der Stadt Preßburg blos, sondern der ganzen weiten Umgegend gebracht hat. In seinen jüngeren Jahren schrieb er auch eine ästhetisch-musikalische Abhandlung: „Gedanken über Bartl's Tastenharmonika rc.", in der sich ein reines, tiefes Gefühl für die Kunst ausspricht, und die unter den Gebildeten ihrer Anhänger sein Andenken für immer gesichert hat.

Grüger, Joseph, Caplan in Habelschwerdt, wurde in der Grafschaft Glatz geboren, studirte in Glatz und Breslau, wurde dann Caplan in Mittelsteine und endlich in Habelschwerdt, wo er, noch sehr jung, im Febr. 1814 starb. Bei seinen Landsleuten stand er auch als Musiker in hohem Ansehen, theils als Claviervirtuos, theils als Componist. Wirklich auch sind viele gute Werke von ihm bekannt geworden, besonders Kirchenmusiken; unter den übrigen fand das Singspiel „Haß und Aussöhnung" die meiste Theilnahme, das deshalb auch sowohl in vollständiger Partitur als im Clavierauszuge gedruckt wurde, (1798) Breslau bei A. Gehr.

Grünbaum, Mutter und Tochter, ausgezeichnete Sängerinnen. Ihre Geschichte unter dem Artikel Müller (Wenzel).

Grund, zwei Brüder, beide Harfenvirtuosen und geboren zu Prag, der ältere, **Christian**, am 22sten Juni 1722, und der jüngere, **Eustach**, 1724. Ihr Vater war ein geschickter Portraitmaler und großer Freund der Musik, weshalb er denn auch das früh erwachte Talent der beiden Knaben auf alle mögliche Weise unterstützte, indem er ihnen alle mögliche Zeit zu ihrer Uebung ließ, und gute Instrumente ihnen in die Hände gab. An guten Harfenisten war damals Mangel in Prag, und so mag denn auch wohl der Unterricht, den sie genossen, nicht gerade der beste gewesen seyn. Indeß ersetzte ihr Fleiß und Talent, was Umstände hier ihnen fehlen ließen, und bald waren sie Beide fertige Virtuosen auf ihrem Instrumente, und überhaupt gründlich gebildete Musiker, besonders Harmoniker. Sie gingen nun auf Reisen: Christian nach Wien, wo er auch vor dem Kaiser spielte, Dresden, Warschau rc.; Eustach nahm einen andern Weg. Beide erwarben sich einen glänzenden Ruf; Letzterer besonders durch seine freien Fantasien, und Christian durch eine eminente Fertigkeit. In Leitmeritz trafen sich Beide wieder, u. nahmen Dienste an dem Hofe des damaligen Bischofs daselbst, Herzogs von Sachsen-Zeitz. Doch verließen sie dieselben bald und gingen nach München, wo sie von dem damaligen Churfürsten auf einige Jahre engagirt wurden. Eustach verheirathete sich hier mit einer Hofdame, Fräulein von Fugger. Gleichwohl ging er mit seinem Bruder, als sie einen Ruf nach Paris erhielten, aber nicht dahin sondern nach Anspach in die Dienste des dasigen Markgrafen. Seine Frau blieb in München. Als der Markgraf von Anspach starb, trennten sie sich. Christian ging nach Würzburg, wo er als Cammermusikus des Fürst-Bischofs Adam Friedrich angestellt ward, und in diesem Amte auch, von Allen hochgeehrt, am 11ten November 1784 starb. Eustach aber zog das Wanderleben vor, und als seine Frau einst in den Zeitungen öffentlich um Nachricht von ihm bat, damit sie, im Falle er todt sey, sich wieder verheirathen könne, blieb sie ohne Antwort. Späteren Nachrichten zufolge aber soll er sich nach Auflösung der Anspacher Capelle zuerst nach Stuttgart und von da nach Tettnang am Bodensee gewandt haben und hier in Diensten des Grafen Montfort gestorben seyn. Christian hinterließ in Würzburg eine Tochter, **Elisabeth**, die sich, durch seinen Unterricht, ebenfalls zur Harfen- und Guitarrvirtuosin gebildet hatte, und nach der Zeit in Würzburg als Lehrerin auf ihren Instrumenten lebte, als solche auch ein reichliches Auskommen daselbst fand, da sie mit dem Talente des Vaters auch dessen unermüdeten Fleiß und rechtlichen Character in sich verband. Reisen hat sie nicht gemacht. Eustach starb ohne Kinder. Der jüngste Bruder von Beiden aber, **Norbert**, von dem Vater zwar zum Maler gebildet, scheint nebenbei auch Violinvirtuos gewesen zu seyn, da er in einem Bildnisse auf der Violine spielend dargestellt wird. Doch ist darüber bis jetzt nichts Zuverlässiges bekannt geworden. Lwe.

Grund (Hamburger Künstlerfamilie). Der bedeutendste Künstler aus dieser, schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bekannten musikalischen Familie **Grund** zu Hamburg, ist unstreitig **Friedrich Wilhelm**, der 1791 daselbst geboren wurde. Sein Vater war, wenn wir recht berichtet sind, woran wir nicht zweifeln, Musiklehrer dort und ein Bruder des dasigen Rathsmusikus Grund, der in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts zu den besseren Fagottvirtuosen gezählt wurde, und in seinen beiden Kindern, einem Sohne und einer Tochter, ebenfalls zwei recht brave Musiker, namentlich ziemlich fertige Claviervirtuosen erzog. **Friedrich Wilhelm** ward von seinem Vater auch hauptsächlich nur im Cla-

vierspielen und Singen unterrichtet; doch lernte er daneben noch, bei seinem Onkel und anderen Musikern, einige andere Instrumente, namentlich Violine und Violoncell, auf denen er es indeß zu keiner großen Fertigkeit brachte. Die Composition studirte er mehr für sich nach Lehrbüchern als unter einer besonderen Anleitung. Sein erstes größeres Instrumental-Werk, das er in den Druck gab, war ein Quartett für Pf., Violine, Altv. und Violoncell, das er als sein op. 8 bezeichnete. Dasselbe erschien 1817 und ist eine offenbare Nachahmung, in Geist und Styl, des Mozartischen Es-Dur Quartetts, ohne jedoch dasselbe geradezu zu copiren. Dieses sorgfältige Studium Mozartischer Musik, das ihn hier bis zur erkenntlichsten Imitation verleitet hatte, war indeß von dem wohlthätigsten Einflusse auf seine fernere Muse, und hatten die früher (1815) von ihm erschienenen 6 Lieder von Körner und Fouqué, die, wahr empfunden, auch körnig und characteristisch in Melodie und Harmonie ihren Text nachsprechen und gleichsam dessen Geist heraus singen, die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums auf ihn geleitet, so thaten dies noch mehr seine folgenden Quintette, Quartette, Sonaten mit Violin- und Violoncellbegleitung und für Pianoforte allein; besonders aber die 8stimmige Messe für 4 Solostimmen und Doppelchöre, und die 12 großen Clavier-Etuden, die er 1828 schrieb, und die ihn zu einem der ersten Musik-Heroen Hamburgs erheben, auch wohl das Meiste dazu beigetragen haben mögen, daß sein Unterricht in der Musik dort sehr gesucht und theuer honorirt wird. Neben dem ist er auch Vorsteher eines dortigen Singvereins, in dem er 1826 unter Anderem auch „die Auferstehung" (von Ramler) von seiner Composition aufführte. In der dramatischen Musik versuchte er sich mit der Oper „die Burg Falkenstein", die sich aber bis jetzt noch keinen Eingang auf die Repertoire zu verschaffen wußte, so beliebt auch seine einzelnen Lieder und Gesänge bis jetzt noch blieben. Diesen zur Seite stehen in der öffentlichen Achtung seine Claviersachen, deren er bereits auch eine nicht unbedeutende Anzahl, theils einzeln, theils in größeren Sammlungen, heraus gegeben hat. Sie sind rein im Satze, greifen — und bisweilen nur zu kräftig in die Saiten: Erzeugnisse einer kühnen Fantasie, die hinreißt, und den Spieler gerne verweilen läßt bei den vollen Accorden, über denen die zarte Melodie oft wie ein von fern her erklingender Gesang schwebt, gleich der Sprache einer gutmüthigen Seele, die besänftigen soll das Toben eines eben aufbrausenden Cholerikers. — Sein Bruder — wenn wir nicht irren —, Eduard Grund, jünger als er, ist seit 1829 Herzogl. Sachsen-Meiningenscher Hof-Capellmeister, und ein fertiger, geschmackvoller Violinspieler. Derselbe hat auch schon mehrere Compositionen für sein Instrument, namentlich einige Concerte mit Orchesterbegleitung, heraus gegeben, die von vielem Talente zeugen und überall noch, wo er oder Andere sie zu Gehör brachten, sehr gefielen, so z. B. das Concert op. 3, auch op. 2, das in Partitur gestochen ist. An größeren Orchestersachen hat er, unsers Wissens, seine Kräfte noch nicht versucht, doch, glauben wir, würde er, nach den bereits bekundeten tieferen Kunst-Anlagen und gründlichen Kenntnissen der Harmonie und des Satzes zu schließen, auch hier nicht ohne Glück arbeiten, und möchte ihn diese unsere Hoffnung zu solchen Versuchen aufforderen. Q.

Grundabsatz, f. **Absatz**.

Grundaccord, dasselbe was **Stammaccord**, welches auch eigentlich der richtigere Ausdruck dafür ist; f. daher dies. Art., zugleich aber auch den Art. **Accord**.

Grundbaß, auch Grundstimme. Man versteht hierunter die

Reihe der Grundtöne aller Accorde, die in einem Tonsatze vorkommen, gleichviel, ob diese Grundtöne in der wirklichen Composition in der Baßstimme, oder in einer anderen Stimme stehen, oder gar ausgelassen sind. In diesem Satze

enthält die tiefste oder Baßstimme auch den vollständigen Grundbaß, nämlich zu jedem Accorde den Grundton. In diesem zweistimmigen Satze dagegen,

enthält nur bei dem ersten und letzten Accorde (den Dreiklängen auf f und c) die tiefste Stimme den Grundbaß wirklich; bei den mittleren Accorden (die man dem Zusammenhange nach für den unvollständig gebliebenen Dreiklang auf c und Dominant-Accord auf g halten muß) sind die Grundtöne c und g ausgelassen, also der Grundbaß nicht wirklich vorhanden. Ja in gewissen Sätzen, z. B. Folgen von Sextenaccorden, oder bei manchen Umkehrungen

würde die Zufügung eines Grundbasses offenbare Satzfehler, z. B. in vorstehenden Fällen fehlerhafte Octavgänge

zur Folge haben. Es ist aber auch bei der Entwickelung des Grundbasses gar nicht darum zu thun, der Composition noch eine Stimme zuzufügen, und der Componist selbst wird einen Grundbaß, d. h. die Grundtöne der Accorde in der Unterstimme, natürlich nur da setzen, wo es ohne Fehler möglich und der Idee seines Werkes angemessen erscheint. Der Zweck bei dem Heraussuchen des Grundtones ist vielmehr nur ein methodischer, nämlich die Untersuchung, ob jeder Accord sich seiner Natur gemäß darstellt und bewegt, auch ob die an einander gestellten Accorde einen wahren innerlichen Zusammenhang haben. — Indem der Grundbaß uns zu jedem Accorde den Grundton aufweiset, können wir erst jeden Accord mit versetzten Intervallen (z. B. in zerstreuter Harmonie), jeden umgekehrten, jeden abgeleiteten Accord seinem Wesen nach anschauen, hierauch die Gesetze der Fort-

schreitung, den inneren Zusammenhang, die Zulässigkeit der Auslassungen in unvollständigen Accorden u. s. w. erkennen und prüfen. Allerdings wird es aber einer förmlichen Ausziehung des Grundbasses für ganze Tonsätze nur für den Anfänger oder in sehr verwickelten und zweifelhaften Fällen — wie sie bei einer wohlgeordneten Harmonielehre kaum denkbar sind — bedürfen; und ohne methodische Nothwendigkeit solche im Grunde unkünstlerische Arbeit unternehmen, oder dem Schüler auflegen, wäre wohl Pedanterie zu nennen. — Uebrigens ist **Rameau** der erste, welcher ein System des Grundbasses entwickelt, und sich dadurch um die Harmonielehre ein unbestreitbares Verdienst erworben hat. So weit auch später, besonders (fast ausschließlich) durch Deutsche, die Harmonielehre über den Standpunkt Rameau's fortgeschritten ist, so gewiß auch vor Rameau die Harmonik in den Werken deutscher und italienischer Componisten sich zu hoher Vollkommenheit entfaltet hat, so muß ihm doch gegen die späteren die Ehre des Vortritts und gegen die vorangehenden Componisten die der wissenschaftlichen Ergründung und schriftstellerischen Ausarbeitung erhalten seyn. ABM.

Der erfahrne und gewandte Harmoniker pflegt allerdings nicht bei dem Entwurfe seiner Compositionen auch den einfachen, natürlichen Grundbaß aufzuzeichnen, um **darauf** dann den ganzen Bau seiner Harmonie zu fußen. Durch Studium und Uebung ist ihm im Geiste schon die ganze **Tabelle** der Harmonienfolge so lebendig gegenwärtig, daß er einer **schriftlichen** Aufzeichnung derselben nicht bedarf. Indeß weiß man, daß bei größeren und combinirteren Tonwerken auch die genialsten und geübtesten Componisten eine solche nicht ganz verschmähen, namentlich wo und wenn ihnen darum zu thun ist, die zu einer glücklich aufgefundenen Melodie als best erwählte und **gedachte** Harmonie für eine **spätere** Fortsetzung der Arbeit aufzubewahren, in welcher die eigentlichen Harmonieintervalle ihre Stimmvertheilung erhalten sollen, oder wo der eigentliche Instrumental-Baß wenn nicht die Haupt-, so doch eine Gegenmelodie zu jener bilden soll, die natürlich **nur** aus der Lage und dem Character des Grundbasses hervorgehen kann. Denn wenn Melodie und Grundbaß vorhanden sind, findet sich alles Uebrige der Harmonie von selbst, da diese **ursprünglich** in nichts Anderem als dem **Dreiklange über dem Grunbasse** besteht, dem dann, im Falle der Modulation, die überleitende Note (Septime, None ꝛc.) zugefügt wird. Aus der **Umkehrung** jener Dreiklangs-Accorde (mit Septime, None ꝛc.) entstehen alle übrigen. Sogar Mozart pflegte im ersten Entwurfe seiner Partituren zuweilen eine eigene Linie für den Grundbaß zu ziehen. — Die Frage nun, **wie man zu einer gegebenen oder vorhandenen Melodie den Grundbaß findet?** wird am faßlichsten und gründlichsten aus dem **Logier**'schen Systeme beantwortet. Man berechnet ganz einfach den Grundbaß immer nach der Leiter der Tonart, in welcher die Melodie steht, und zwar so, daß zur Tonica, Terz, Quinte und Octav (oder zum 1., 3., 5. und 8. Tone der Leiter) die Tonica, — zur Secunde und Septime (2. und 7. Tone d. L.) die Quinte oder Dominante, — zur Quarte und Sexte die Quarte oder Subdominante als Grundton kommt; z. B.

Melodisch.

Diese erste und Hauptregel erleidet nun wieder folgende Ausnahmen: a) folgt auf die Quarte die Terz, so begleitet man jene statt mit der Subdominante mit der Dominante (dadurch entsteht der Septimenaccord, aus dessen Umkehrung dann wieder mehrere andere hervorgehen); b) folgt die Quinte mehrere Male auf einander, so wechselt man, so weit es ohne Verletzung der Harmonie geschehen kann, mit der Tonica und Dominante; c) folgt die Octav mehrere Male auf einander, so wechselt man mit der Tonica und Subdominante; d) folgt auf die Sexte die Quinte, so kann man jene auch mit der Dominante begleiten statt mit der Subdominante (dadurch entsteht der Nonenaccord); e) folgt auf den siebenten Ton die Sexte, so muß man — um die fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge zu vermeiden — diese mit der Sexte, und kann man jenen auch mit der Terz begleiten (wodurch dann ein förmlicher Uebergang nach der, mit der angenommenen Durtonart verwandten, Molltonart, oder umgekehrt bei einer angenommenen Molltonart ein Trugschluß zu der nächstliegenden Durtonart entsteht), u. s. w. Man sieht, daß diese Regeln zur Auffindung des Grundbasses nur auf solche Melodiensätze anwendbar sind, in denen keine leiterfremde Töne vorkommen. Diese bedingen, wenn sie nicht bloße sog. Durchgangstöne sind, nothwendig auch eine Modulation nach derjenigen Tonart, der sie ursprünglich angehören, und dafür hat denn auch Logier wieder neue Regeln aufgestellt, nach welchen sich in allen Fällen der Tonverbindung leicht und sicher der gehörige Grundbaß aufstellen läßt, die wir aber nicht hier, sondern unter dem nachzuschlagenden Art. Modulation speciell aufzuführen haben. Vergl. indeß auch den Art. Logier. d. Red.

Grundmann, Jacob Friedrich, einer der berühmtesten Rohrinstrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts, wurde zu Dresden geboren 1727, und lernte seine Kunst bei Pörschmann in Leipzig. 1753 kehrte er nach Dresden zurück und etablirte daselbst eine Fabrik, die nachmals von Jahr zu Jahr sich erweiterte, wie sein Ruf sich immer mehr verbreitete und seine Instrumente immer mehr gesucht wurden. Besonders seine Hoboen, Clarinetten und Fagotte zahlte man gern sehr theuer, und sie galten auch, wegen ihres außerordentlich wohlklingenden, hellen und starken, runden Tones und ihrer leichten Ansprache, für die besten ihrer Zeit. Ueber ganz Europa versandte er dieselben, namentlich aber in den Norden, nach Polen und Rußland, wo man sie denn auch jetzt noch am häufigsten, und sehr geschätzt findet. Er starb am 1. October 1800. Seine Fabrik übernahm nachmals sein Lehrling und mehrjähriger Gehülfe Joh. Fr. Floth, der, ohne sie indeß noch zu vergrößern, ihren bereits erlangten guten Ruf doch zu bewahren wußte. ††.

Grundstammaccord, ein Pleonasmus, dessen sich übrigens die musikalischen Schriftsteller sehr häufig bedienen, für Stammaccord (s. dies.).

Grundstimme, ist allemal der Baß in einer mehrstimmigen Musik, ob nun gerade auch von sog. Baßstimmen oder Baßinstrumenten ausgeführt oder für sie bestimmt, kommt dabei gar nicht in Betracht. In

einem Terzett oder Quartett z. B., wie das der Genien in Mozarts „Zauberflöte", oder für höher liegende Instrumente rc., muß doch immer eine Stimme die Grundstimme bilden, und diese ist der Baß dieser Musik. S. daher auch über das Weitere den Art. Baß und Grundbaß. — In der Orgelbauersprache werden unter Grundstimmen oder Hauptstimmen im Allgemeinen die Prinzipalstimmen aller Größen verstanden, weil sie der Fond der Orgel sind. Speciell ist die Grundstimme eines Orgelmanuales Principal 8′, und die des Pedales Principal 16′, also von gleicher Höhe mit den Grundtönen beider Orgelabtheilungen.

Grundton heißt zunächst jeder tiefste Ton eines Accordes oder einer Harmonie (auch eines Instrumentes), weil derselbe gleichsam die Grundlage bildet, auf welche der Zusammenklang u. die Folge aller übrigen Töne sich stützt, oder den Grund, aus welchem diese Töne nach der Natur des Klanges oder der sog. mitklingenden Töne (Aliquottöne) hervorgegangen sind. In diesem Sinne sollte man aber eigentlich nur den Grundbaß (s. d.) den Grundton eines Accordes oder einer Harmonie nennen, denn aus ihm nur gehen alle übrigen Töne, aus welchen diese Harmonie besteht, hervor, und er nur ist die wahre Grundlage, auf welcher das ganze harmonische Gebäude beruht; allein man pflegt auch wohl jeden anderen Baß zu einem Accorde, sey er nun dessen eigentlicher Grundbaß oder ein umgekehrter, dessen Grundton zu nennen, weil der ganze contrapunktische Character eines Accordes doch nur nach seinem eben vorhandenen Basse berechnet und beurtheilt werden kann. So ist z. B. von dem Quart-Sextenaccorde immer die Quinte, von dem Sextenaccorde die Terz, dem Secund-Quart-Sextenaccorde immer die Septime (nämlich des eigentlichen Grundbasses), als tiefste Stimme, der Grundton. Wie man nun diesen Grundton eines Accordes, sey er dessen eigentlicher Grund- oder ein umgekehrter Baß, findet, darüber ertheilen die bereits angezogenen Art. Grundbaß und Baß, auch Umkehrung, weiteren Unterricht. Eine Schwierigkeit kann dabei nur in dem Falle statt finden, daß die Harmonie entweder sehr zerstreut ist oder ihre Intervalle dermaßen bunt zergliedert oder in einander verwebt sind, daß dem ungeübteren Ohre und Auge die Auffassung des Ganzen, ein schneller klarer Ueberblick, der das eigentlich Characteristische von der bloßen Verzierung sogleich deutlich unterscheidet, schwer werden muß. Der Geübte findet sich überall leicht zurecht. — In einer anderen Bedeutung versteht man unter Grundton auch denjenigen Ton, dessen diatonische Tonleiter bei Anordnung eines Tonstücks zum Grunde gelegt und in diesem, bei allen möglichen Modulationen, doch die vorherrschende ist; welcher daher die Art der Ausweichung in andere Töne (eigentlich Tonarten), die hier Nebentöne (Nebentonarten, Nebenharmonien) heißen, bestimmt und dessen Dreiklang (in der Regel) sowohl zu Anfang als am Ende eines Tonstücks gehört werden muß, wenn dasselbe vollkommene Einheit erhalten soll. In diesem Sinne sind die Ausdrücke Grundton und Hauptton ganz gleichbedeutend, letzterer aber eigentlich noch passender, da von ihm auch die Ausdrücke Haupttonart, Hauptharmonie rc. herkommen. Zu einem solchen Grund- oder demnach vielmehr Hauptttone kann jeder Ton unsers jetzigen Tonsystems gebraucht werden, denn ein jeder kann Tonica (s. d.) einer Haupttonart seyn; nur müssen die Nebentöne alsdann hiernach geordnet und durch Vorzeichnung in die gehörigen Verhältnisse zu dem Hauptttone gesetzt werden, so wie die Intervalle der Tonleiter dieses Grundtones auch entscheiden, ob man die Tonarten der Nebentöne, oder der vom ersten und zweiten Grade der Verwandtschaft Dur oder Moll zu

nehmen hat (s. Ton, Tonart, und auch Ausweichung oder Modulation). — Drittens gebraucht man das Wort Grundton auch geradezu wohl für Tonica (s. d.), in sofern man nämlich darunter überhaupt den Grundton einer Tonart versteht, mag sie nun Haupt- oder Nebentonart eines Tonstücks seyn, diesem als characteristisch zum Grunde liegen (wie in der zweiten Bedeutung) oder im Verlaufe dieses durch die Modulation nur vorübergehend (oder auch länger darauf verweilend) berührt werden. Indeß ist Tonica in dem Verstande besser. — Und viertens endlich, aber seltener und auch eigentlich nur statt des passenderen Ausdrucks Hapttöne, nennen Einige selbst diejenigen Töne Grundtöne, welche als beziffert in einem Tonstücke oder in zergliederten Harmonien vorkommen, zum Unterschiede von den sog. durchgehenden (Neben-) Tönen (s. Durchgang), die als aus jenen hervorgegangen anzusehen sind, — also die Accent-Noten, oder die ursprünglich zu der Harmonie gehörigen. N.

Gruner, Nathanael Gottfried, starb zu Gera 1794 als Cantor und Musikdirector an dem Gymnasium daselbst. Er war einer der beliebtesten Componisten des vorigen Jahrhunderts, namentlich in Beziehung auf geistliche Musiken. Eine Passionscantate „Dein Zion streuet die Palmen", der 8., 27., 51., 85. und 103 Psalm; die Choräle: „Ach bleib mit deiner Gnade 2c.", „Auf meinen Herrn Jesum Christ 2c.", „Christus ist erstanden 2c.", „Es woll' uns Gott gnädig seyn 2c.", „Herr, wie Du willst, so schicks mit mir 2c.", „Hülfe, die er aufgeschoben 2c.", „Jesus meine Zuversicht 2c.", „Ihr, die ihr euch von Christo nennet 2c.", „Komm, heiliger Geist 2c.", „Lobet den Herrn, den mächtigen König 2c.", „Mein Gebet steigt täglich auf 2c.", „Meinen Jesum laß' ich nicht 2c.", „Ueberall vertrau auf Gott 2c.", „Wer nur den lieben Gott läßt walten 2c.", „Herzlich lieb hab ich Dich 2c." — die er zum größten Theile in Cantaten-Art auch ganz durchcomponirte, sind bleibende Denkmale seiner Kunst, obschon nur wenige davon gedruckt worden sind. Sie erhalten sich in Abschriften; jedenfalls der letztgenannte Choral, der allgemein für ein Meisterwerk gilt. Außerdem componirte er auch noch mehrere Motetten, und viele Sachen für Clavier: Quartette, Concerte, Sonaten 2c., mit und ohne Begleitung, von denen mehrere selbst in Frankreich gedruckt wurden. Andere erschienen in Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Ein Sonatenwerk, das er 1781 auf Subscription herausgab, fand binnen kurzer Zeit 1365 Abnehmer. Er hatte damals durch einen Brand in Gera viel verloren. Nach seinem Tode, von 1800 an, wurden auch bei Tuch in Dessau noch mehrere Hefte von seinen 4stimmigen Gesängen gedruckt, die bis auf den heutigen Tag viele Liebhaber finden, und in nur sehr wenigen Singvereinen vermißt werden.

Grünewald, hieß ein zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter Sänger und Claviervirtuos. Um 1703 hielt er sich zu Hamburg auf, war dort am Theater als Sänger angestellt, und componirte für dasselbe 1706 auch die Oper „Germanicus", die Beifall fand. Nach der Zeit kam er als Vicecapellmeister nach Hessen-Darmstadt. Was er als solcher componirt hat, ist nicht bekannt geworden; auch scheint er sich damals mehr mit dem Pantalon beschäftigt zu haben, worauf er eine außerordentliche Fertigkeit besaß, denn um 1717 machte er mehrere Reisen in Deutschland damit, und kam auch wieder nach Hamburg. Er starb gegen Ende des Jahrs 1739 zu Darmstadt. o.

Grutsch, Franz Seraph, Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien, und zweiter Orchester-Director bei dem Kärnthnerthor-Theater, geboren

am 24sten October 1800; lernte schon im 5ten Jahre das Violinspiel, und war ein trefflicher Sängerknabe. Die Gebrüder von Blumenthal vollendeten die Ausbildung auf seinem Instrumente, und unterrichteten ihn im Generalbasse und in der Harmonielehre, nach Vogler's System. Als 15jähriger Jüngling erhielt er bereits eine Anstellung bei den vereinigten Bühnen zu Preßburg und Baden, und nach 12 Monden am Theater an der Wien, gleichfalls bei der ersten Violine. Die immer mehr und mehr sich entwickelnde, wahrhaft gediegene Solidität seines Spieles verschaffte ihm 1830 die Ernennung zum Orchester-Director, so wie binnen Verlauf einer Jahresfrist nicht minder die ehrenvolle Aufnahme in die K. K. Hofcapelle. Von seinen, fleißig gearbeiteten, und geistreich erfundenen Compositionen, welche gewahren lassen, daß Spohr's Eigenthümlichkeit zunächst das Vorbild seines Künstler-Strebens sey, sind 10 Werke für den Gesang, für das Pianoforte, so wie für Streichinstrumente gestochen; mehrere Violin-Duette, Trio's und Quatuor's, Ouverturen und Concertstücke, eine Sinfonie, 2 solenne Messen samt Graduale und Offertorium, Lieder, Vocal-Quartetts, zwei Opern u. a., verschließt zur Zeit noch sein Pult im Manuscript. 18.

G-Schlüssel (𝄞), ein Zeichen (Schlüssel), das der Note des eingestrichenen g ihren Platz anweiset, und zwar in neuerer Zeit stets auf der zweiten Linie. Er wird angewendet für die Violinstimmen (daher der Name Violinschlüssel), für Flöten, Oboen, Clarinetten, Basset- und englische Hörner (tiefe Oboen), Trompeten und (mit Ausnahme der tiefsten Töne) für Waldhörner, für letztere sechszehnfüßig zu verstehen; ferner für die Oberstimmen in Clavier-, Harfen-, Orgelsachen, in neuerer Zeit für Sopran, Alt und Tenor in kleineren Gesängen, oft auch in Opern- und Kirchenpartituren und Clavierauszügen. In älteren Werken, auch noch bei Bach und seinen Zeitgenossen, findet man den G-Schlüssel (unter dem Namen des französischen Violinschlüssels) auch auf der ersten Linie angewendet. Ueber das Weitere verglichen den allgem. Art. Schlüssel. ABM.

G sol re ut. Mit diesen Sylben ward in der Guidonischen Solmisation, bei den Singübungen ohne Text, der Ton g bezeichnet, sowohl in der kleinen als auch eingestrichenen Octave, je nachdem nämlich das Hexachord (s. d.) mit c, f oder g anfing. Im ersten Falle kam auf den Ton g die Sylbe sol, im anderen re und im dritten natürlich ut. S. d. Art. Alphabet und Solmisation; auch Guido. — Weil der Ton g in allen Hexachorden vorkam, pflegten die Alten mit den Sylben G sol re ut auch wohl den sog. G-Schlüssel (s. d.) zu bezeichnen. S. Schlüssel.

Guadagni, Gaetano, Ritter des St. Markus-Ordens, ein berühmter Contraltist (Castrat) des vorigen Jahrhunderts, war zu Padua geboren, in welchem Jahre? ist nicht bekannt geworden, und daselbst auch, und in Neapel, in seiner Kunst gebildet. 1754 sang er in Paris mit außerordentlichem Beifalle; gegen 1766 kam er nach London, wo er vorher schon einmal gewesen war, und machte nicht minder daselbst großes Aufsehen, auch — was in Rücksicht auf jene Zeit besonders merkenswerth ist — durch seinen recitativischen Vortrag und seine vortreffliche Action. 1768 kehrte er nach Italien zurück und 1770 ließ er sich bei der Capelle der Antoniuskirche zu Padua mit 400 Ducaten jährlichen Gehalt anstellen, wofür er nur 4mal des Jahrs, an den Hauptfesten, zu singen hatte. 1771 ging er mit der verwittweten Churfürstin von Sachsen, Marie Antonie, die ihn zu

Verona kennen lernte, nach München, in die Dienste des Churfürsten Maximilian Joseph, der ihn sehr hoch schätzte. 1776 machte er eine Reise nach Berlin und Potsdam, wo er vor König Friedrich II. sang, und dafür von demselben, neben einem bedeutenden Honorare, noch eine sehr reich mit Brillanten besetzte goldene Dose erhielt. Nach der Zeit kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, und zwar nach Padua, wo er auch auf's Neue in seine vorige Stelle eingesetzt wurde, und endlich gegen 1790 starb. Mit einer bewunderungswürdigen Fertigkeit im Gesange und überhaupt einer vollendeten Kunstbildung soll er auch ein sehr angenehmes Aeußere verbunden haben. Dabei war er sehr reich, so daß er bei einem großen Gastmahle einst die silbernen Service zu den verschiedenen Gedecken nur in den Ecken des Saals aufstapeln ließ. Doch benutzte er diesen Reichthum auch zum Wohlthun, und über seine große Uneigennützigkeit und Freigebigkeit erzählt man sich noch manch' lustiges Anecdötchen. Einige davon stehen in Cramer's Magazin Jahrg. I. pag. 439, Jahrg. II. pag. 376, und in Forkel's Almanach 1783, pag. 160, und an noch vielen anderen Orten.

Guadagni oder **Guadagnini**, einer der vorzüglichsten und berühmtesten Geigeninstrumentenmacher, lebte zu Brescia, zur Zeit Maggini's, also ungefähr um 1700, als die weltberühmte Amati-Fabrik bekanntlich schon im Abnehmen war. Seine Instrumente, die die jüngeren sog. Cremoneser Geigen (Amati) bei Weitem übertreffen, zeichnen sich äußerlich, wie die des oben genannten Meisters Maggini, durch eine doppelte Einlegung aus; sind aber sehr selten geworden, und daher auch zur Zeit enorm theuer, wenn gleich ausgezeichnet in Reinheit und Annehmlichkeit, Zartheit des Tones. ††.

Guardasoni, Domenico, ein Italiener von Geburt, ward in Deutschland zuerst als Sänger bei der früheren komischen Oper zu Dresden bekannt. Um 1790 übernahm er dann die Direction der ital. Operngesellschaft, welche damals wechselsweise in Prag und Leipzig spielte, und zu deren Hebung er in dieser Stellung, als ein vielseitig gebildeter Mann und gründlicher Musiker, durch Pünktlichkeit und Strenge nicht Wenig beitrug. Später pachtete er das Landständische Theater zu Prag, und hier starb er endlich 1806. In dem Mailändischen Indice de' Spectac. wird er auch als Componist aufgeführt, wie schon Gerber berichtet; von welchem Werke oder welchen Werken aber können wir nicht angeben. Vielleicht waltet da nur eine Namensverwechselung ob, oder hat er früher, während seines Aufenthaltes in Italien noch, sich auch der Composition gewidmet, was Beides noch unentschieden ist.

Guarducci (zuweilen auch **Guarduzzi** geschrieben), Tommaso, geboren zu Montefiascone (wann?), war einer der würdigsten Schüler des großen Bernacchi. Ueberall wo er sang, sowohl auf den Theatern seines Vaterlandes als auch im Auslande, namentlich in England, wo er mehrere Jahre sich aufhielt, ward er mit vieler Bewunderung gehört. Seine höchste Blüthezeit fällt in die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Gegen 1770 verließ er das Theater ganz, und lebte von der Zeit an mit seiner Mutter und seinen Geschwistern von seinen wohl erworbenen Reichthümern des Winters in Florenz und im Sommer in Montefiascone, an welchen beiden Orten er sich sehr schöne Wohnhäuser hatte bauen lassen, in stiller Häuslichkeit. Diese mag denn auch Schuld seyn, warum sein Todesjahr, das indeß in das vorletzte Decennium des vorigen Jahrhunderts zu fallen scheint, niemals mit Gewißheit bekannt geworden ist.

Guarnerii, Guglielmo. Balni, in seinem Werke über Palestrina, und nach ihm Kandler in dessen deutscher Bearbeitung, schreiben Guarnieri, und nennen ihn einen Zeitgenossen Dufay's. Welcher Name der richtigere ist, vermögen wir noch nicht zu entscheiden, aber daß G's Lebenszeit in die Periode Ockenheims fällt, ist ausgemacht, da Franchinus Gafurius ihn 1480 noch zu Neapel als Lehrer fand. Gerber führt ihn in seinem alten Tonkünstler-Lexicon unter dem Namen Guglielmi Guarnerio auf, und nennt ihn den Stifter der Neapolitanischen Schule unter der Regierung Ferdinand's von Arragonien von 1458 bis 1494, zugleich einen berühmten Contrapunktisten. Ziemlich ähnlich schreibt Kiesewetter in seiner Geschichte der Musik, der ihn auch Guarnerii, und einen Niederländer von Geburt nennt. Ob er aber wirklich der Stifter der Neapolitanischen Schule war, muß aus dem Grunde bis zu näherem Erweis noch bezweifelt werden, als in der ganzen Ockenheim'schen Periode noch keine Contrapunktisten aus Italien (wie auch nicht aus Frankreich, Spanien und Deutschland) können genannt werden, und G. offenbar doch nur aus der Dufay'schen Periode in die Ockenheim'sche hinüberreichte. Gerade deshalb aber gehören auch seine Compositionen, die sehr selten sind, zu den ältesten geschriebenen, und sind als solche schon höchst merkwürdig. Ueber ihren Character berichtet der allgem. Art. Niederländische Musik.

Guarnerio, 1) Andrea, ein berühmter Geigen-Instrumentenmacher zu Cremona in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts und Lehrmeister des Straduario. Man findet noch Violinen und Violoncello's aus den Jahren von 1662 bis 1680 von seiner Arbeit. — 2) Giuseppe Guarnerio, vermuthlich ein Sohn jenes, lebte zu Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts ebenfalls als berühmter Geigenmacher in Cremona. Man findet noch Violinen vom Jahre 1707 von seiner Arbeit. — Ein dritter Guarnerio, Pietro mit Vornamen, lebte zu Anfang des 18ten Jahrhunderts als Geigenmacher in Mantua. Die von ihm verfertigten Instrumente werden aber bei weitem nicht so hoch geschätzt, als jene von Andrea und Giuseppe. v. Wzrd.

Guddok oder Gudok, eine in Rußland, besonders bei den Landleuten, gebräuchliche und sehr beliebte Violine mit nur 3 Saiten, die mit einem kurzen, nach oben hin (von den Haaren ab) geschweiften Bogen gestrichen werden. Die Form und Spielart stimmt mit der unserer gewöhnlichen Violine ziemlich überein, nur ist der Steg, und mit diesem auch das Griffbrett und der Sattel nicht gerundet, sondern ganz eben, weil nämlich alle 3 Saiten auf einmal mit dem Bogen angestrichen werden, da die beiden tieferen in der Quinte gestimmt sind und die Melodie einzig und allein nur auf der obersten vorgetragen wird. Natürlich sind die Intervalle dieser so gewählt, daß sie mit jener Quintenstimmung harmoniren; wo eine Abweichung davon eintritt, wird mit dem Daumen der linken Hand, der dann beide Saiten auf einmal niederdrückt, auf den tieferen Saiten eine andere harmonirende Quinte gegriffen. Dies kommt aber nur sehr selten vor, gewöhnlich bleiben die 2 Saiten offen, woraus sich von selbst ergiebt, daß die Musik auf einem solchen Instrumente nur eine sehr beschränkte, dürftige seyn kann.

Guecco (der Vorname ist uns nicht bekannt), ein neuerer italienischer Operncomponist, starb zu Turin im Jan. 1811, noch in der Blüthe seines Lebens, doch mit dem Ruhme eines talentreichen und viel gebildeten, fleißigen Tonkünstlers. Er war ein Schüler Cimarosa's, dessen Kunst er

auch überall mit Eifer und nicht ohne Glück nachahmte. Wir besitzen von ihm unter Anderem die Opern: „die Braminen", „l'Argète", „die Hochzeiten der Samniten", „Laurettens Hochzeit", „la cena senza cena", „Filander und Caroline", und mehrere andere, die mehr oder weniger jenes Urtheil bestätigen, wenn gleich schon mit unverkennbarem Uebergange in den neueren italienischen Styl und Geschmack. Sein Satz nämlich ist zwar stets rein, aber doch auch sehr frei und leicht, und die Cantilene bereits, wenn auch noch nicht bis zu der jetzigen Ueberladung, doch möglichst reich verziert. Ueber seine äußeren Lebensverhältnisse sind bis jetzt noch keine weiteren zuverlässigen Kunden zu uns gelangt. In einigen Musikalien-Verzeichnissen wird er auch Gnecco genannt; gewiß aber ist dies nur ein Druckfehler. D.

Guedron, Pierre, d. ältere, Königl. Capellmeister zu Paris zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, und damals sehr hoch geschätzter Componist, schrieb besonders viele Chansons u. dgl., wovon eine Sammlung auch durch Edward Filmer 1629 in's Englische übersetzt ward. Mersennus (lib. 7 Harmonic. Prop. 17) erwähnt seiner und seines Schwiegersohnes mit vieler Achtung. Die betreffende Stelle hat Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon wörtlich abdrucken lassen.

Guenée, Louis, Violinvirtuos und Componist, war bis ungefähr 1809 im Orchester des Théatre Louvois zu Paris angestellt. Genaue Nachrichten über ihn fehlen bis jetzt noch; doch scheint er den Anfang des zweiten Decenniums des jetzigen Jahrhunderts nicht mehr erlebt zu haben. In seiner Blüthezeit, die um 1800 fällt, rühmte man von Paris aus sein Spiel wie seine Compositionen sehr; unter letzteren besonders seine Duette und Concerte für die Violine, deren er mehrere herausgegeben; auch die komische Oper „La chambre à coucher", die 1804 in Paris auf genanntem Theater von ihm aufgeführt ward, gefiel und wurde dann auch bei Meissonnier in Partitur und Stimme gedruckt. Bemerkenswerth ist von seinen Werken noch ein Trio für 2 Viol. und Violoncell, und eine Sammlung Capricen für Violine mit Begleitung des Basses.

Guenin, M. A., als für seine Zeit ausgezeichnet bekannter Violinvirtuos, errang schon 1755 zu Paris im Concert spirituel großen Beifall als Solospieler; wurde Lehrer der Singschule, erster Violinist bei der großen Oper, und stand noch im ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts mit Ehren auf diesen wichtigen Posten. Von seinen Werken nennt Gerber 6 Sinfonien, 6 Duo's und 6 Trio's für die Violine, 2 Concerte und 3 Terzette mit Pianoforte. 81.

Guerre, 1) Elisabeth Claude Jacquet de la, geboren zu Paris 1669, machte schon als 15jähriges Mädchen durch ihr für damalige Zeit außerordentlich fertiges Clavierspiel und mehrere gelungene Compositionen daselbst großes Aufsehen. Auch bei Hofe ward sie oft bewundert und besonders der König hörte und sah sie sehr gern, was dann eine Mad. de Montespan veranlaßte, sie bis zu ihrer Verheirathung an den Hrn. Marin de la Guerre, der Organist bei der St. Sever- und St. Gerv.-Kirche zu Paris war, zu sich zu nehmen. Als Mad. de la Guerre trat sie weniger öffentlich auf, sondern widmete sich hauptsächlich dem Unterrichte und der Composition, und mit viel Glück. 1694 schrieb sie die Oper „Céphale et Pocris", dann mehrere Bücher Cantaten, mehrere Sammlungen von Sonaten und anderen Claviersachen, und endlich auch ein Te Deum, das unter Anderem 1721 in der Capelle im Louvre wegen Genesung des

Königs von einer schweren Krankheit aufgeführt wurde. Sie starb 1729. — 2) Mlle. de la, wahrscheinlich eine Großtochter, oder doch nahe Verwandte der vorigen, war erste Sängerin an der großen Oper zu Paris, wo sie auch 1758 geboren wurde und am 14. Februar 1783 starb. Sie war, wenn nicht die berühmteste, so doch eine der berühmtesten Künstlerinnen ihrer Zeit, und dabei auch sehr schön von Körper. Sie hinterließ ihren nicht sehr wohlhabenden Eltern ein baares Vermögen von 40,000 Livrs. jährliche Einkünfte, und, neben vielen anderen Sachen von Werth, als Juwelen ꝛc., auch 2 sehr schöne Häuser. Es darf dies immer als ein Beweis angesehen werden, wie außerordentlich man ihr Talent honorirte und ihrer Persönlichkeit huldigte.

Guerrero, Franciscus, Portionarius und Capellmeister in Sevilla, wo er in seinem 72ten Jahre starb, blühete besonders um 1520 bis 1530. In dem päpstlichen Archive zu Rom befinden sich noch mehrere Werke von ihm. Unter anderen führt Baini eine Messe (Beata mater) an, die dem König Sebastian von Portugal 1565 gewidmet und in Paris gedruckt ist. Die Worte sind in ihr aber mit sehr gemeinen Einschiebseln verunstaltet. Auch erwähnt Baini in seinem Werke über Palestrina eines 4stimmigen Miserere's, das G. dem Sängercollegium zu Rom geschenkt hat. Und auf der Bibliothek zu München befindet sich noch ein Magnificat per 8 musicae modos variatum, das 1563 zu Löwen gedruckt wurde. Am häufigsten angeführt findet man aber ein 4stimmiges Magnificat, das 1565 zu Löwen erschien.

Guerson, Guillaume, nach Gerber, welcher seine Nachrichten Hawkins Gesch. Thl. III. pag. 239 entlehnte, einer der ältesten französischen Contrapunktisten und musikalischen Schriftsteller. Seine eigentliche Lebenszeit findet sich nirgends bestimmt angegeben; Hawkins will sie jedenfalls noch vor Gafor, also vor 1450, setzen, weil Styl, Schreibart und Buchstabenform eines noch von ihm vorhandenen Werks mit allen übrigen aus jener Zeit übereinstimmen. Der Titel dieses Werkes, auf welchem das Druckjahr nicht angegeben ist, lautet: „Utilissime musicales regule cunctis sumopere necessarie plani catus siplisis cotrapuncti reru factaru tonoru et artis accentuandi tam exeplariter quam practice", und der Verleger oder Drucker war Michael Thonloge in Paris.

Guet, wörtlich: die Wache, nennen die französischen Hautboisten auch dasjenige Tonstück (Marsch, Bicinium oder dgl.), was von ihnen in der Regel auf der Wachparade geblasen wird. Auch in Deutschland hört man, seit den Napoleonischen Zeiten, das Wort in dem Sinne öfters gebrauchen. S. auch Feldstück.

Gugel, zwei Brüder, Joseph und Heinrich, von 1796 bis 1816 oder 1820 ungefähr unstreitig zwei der größten Waldhornisten Deutschlands, als Cammermusici in Sachsen-Hildburghausischen Diensten. Ihr Vater und erster Lehrer war der 1804 gestorbene Herzogl. Würtembergische Capellmeister Gugel in Stuttgart, wo Joseph, der ältere, um 1770 und Heinrich, der jüngere, gegen 1780 geboren wurde. Selbst kein gar gründlich gebildeter oder practisch sehr geübter Musiker brachte der Vater jenen älteren Joseph schon in zartester Kindheit nach Wien zu seinem Schwager, den Musikus Scholl, unter dessen Leitung derselbe sich so schnell ausbildete, daß er bald selbst der Lehrer seines jüngeren Bruders Heinrich werden konnte. Beide waren noch Knaben, als der Vater, dem es nur um Geld-Verdienst zu thun war, sie auf Reisen schickte, um mit ihrem emi-

nenten Talente zu wuchern. Ohne Reisegefährten, ohne Welt- und Menschenkenntniß, nur mit einigen Louisd'or Geld in der Tasche, und ihr Instrument, das Werkzeug ihrer ungewissen Subsistenz, unter dem Arme, nebst einiger Wäsche u. dgl. trat Joseph im zehnten und Heinrich in seinem siebenten Jahre bereits, jeder für sich ein wahrer Asmus omnia sua secum portans, die Wanderung an. Natürlich begünstigten Anfangs mehr Menschenliebe und Mitleiden ihr Fortkommen als ein eigentliches Interesse an ihrer Kunstfertigkeit, und die mancherlei Schicksale und Lebenserfahrungen dieses so ganz sich selbst überlassenen Brüderpaars dürften den herrlichsten Stoff geben zu einem interessanten Künstler-Romane. Mit eiserner Stirne indeß bekämpften sie alle Hindernisse, die ihrem weiteren Fortkommen und ihrem sehnsüchtigen Streben nach eigentlich künstlerischer Ausbildung sich in den Weg legten, und beharrlicher Fleiß, rastloses Arbeiten und untadelhaftes Betragen schwang sie endlich, dann aber auch überraschend schnell, auf denjenigen Gipfel der Kunst, der ihnen in der oben bezeichneten ungefähren Zeitperiode, und auch wohl noch später, den gerechtesten Anspruch gab auf die Achtung und den Beifall sowohl aller Musik-Kenner und Freunde als des Menschen überhaupt. Sie gehörten zu den Wenigen, die von dem noch jetzt und mehr als je herrschenden Vorurtheile nicht befangen waren, durch voluble Passagen und durch eine erzwungene und widernatürliche Ausdehnung der Töne in die Höhe oder Tiefe glänzen zu wollen, vielmehr durch einen sanften und empfindungsvollen Vortrag, leichten und sehr präcisen Ton, obgleich sie auch in dem, was man gewöhnlich unter Virtuosität versteht, keinem Waldhornisten ihrer Zeitperiode nachstanden, und sogar von Vielen noch über den berühmten Dornaus gestellt wurden. Besonders ausgezeichnet und fast bis auf den heutigen Tag noch unerreicht waren sie im Duett, was wohl als eine Folge ihres steten Zusammenlebens angesehen werden darf. Viele der berühmtesten Tonsetzer schrieben daher auch für sie, auf ihren vieljährigen und großen Reisen, als bleibende Souvenirs solche Duetten für 2 Hörner, und ein Doppelconcert von Braun erregte, von ihnen vorgetragen, jedesmal den größten Enthusiasmus. Selbst haben sie nur sehr Wenig für sich geschrieben; wenigstens ist Nichts davon im Drucke erschienen, oder uns, außer 12 sehr schweren, aber practicabeln, dem Instrumente angemessenen, sehr mannigfaltigen, interessanten und daher auch wahrhaft fördernden Etuden von Heinrich (1824 Mainz bei Schott), zu Gesicht gekommen. Ein anderes Verdienst aber erwarben sie sich noch durch die Erfindung der bekannten Sordinen, die zur Hevorbringung exotischer Töne mit der Hand mobil gemacht werden. Später versahen sie diese Maschine auch mit einer Klappe, die ein noch größeres Feld zu feinen Nuancirungen des Tones als die Sordinen selbst eröffnen und die Unbequemlichkeit des Einsetzens und Herausnehmens dieser gänzlich heben sollte; allein wir kennen die Gründe nicht, warum dieselbe keine weitere Nachahmung fand. — Ihr ältester Bruder, dessen Vornamen wir nicht angeben können, der aber ebenfalls als Cammermusikus in Hildburghausischen Diensten stand, war Clarinettist, doch von geringerer Bedeutung, und wir führen ihn nur der Vollständigkeit wegen hier an. x.

Gugl, Matthäus, war Hochfürstlich Salzburgischer Domstiftsorganist. Seine bekannten und einst sehr gesuchten „Fundamenta partiturae in compendio data, d. i. kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbaß oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen (spielen) zu lernen" erschienen zuerst 1719 in Salzburg, dann in einer zweiten Ausgabe

1747 zu Augsburg, und in einer dritten Ausgabe endlich ebend. 1777. Auch als Componist war er zu seiner Zeit sehr beliebt; doch ist von seinen Werken unsers Wissens keins mehr übrig, denn die von Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon angeführten, zu Paris erschienenen, 6 Violinquartette gehören einem jüngeren Georg Gugl, von dem aber sonst Nichts weiter bekannt geworden ist.

Guglielmi, Pietro. Die Geschichte dieses einst so sehr beliebten und überaus fruchtbaren Componisten wird von Gerber und vielen Anderen mit einer Masse von Irrthümern erzählt, die wir hier nach den anerkannt besten Quellen berichtigen. Er wurde 1728 (nicht 1727 und noch weniger 1730 oder 1740) zu Massa Carrara geboren, wo sein Vater, Giacomo G., Capellmeister des Herzogs von Modena war. Bis in sein 18tes Jahr studirte er die Musik unter Leitung seines Vaters, dann kam er nach Neapel in das Conservatorium St. Onofrio, dem Durante vorstand. Ungeachtet seiner geringen Anlage zur Musik hielt ihn dieser dennoch streng zum Studium des Contrapunkts und der Composition an, und bald auch that er sich durch einige Opern hervor, die Beifall fanden. Seine eigentliche Carriere als Componist begann jedoch erst später, ungefähr von 1756 an, wo er jene Unterrichtsanstalt verlassen und für die Theater in Neapel, Venedig, Florenz und Rom mehrere ernste und komische Opern mit Glück geschrieben hatte. Diese verbreiteten seinen Ruf über ziemlich ganz Europa; er erhielt Einladungen nach Wien, Madrid, London rc. In letztgenannter Stadt war jedoch der Erfolg seiner Arbeiten nicht der erwartete, und mögen auch persönliche Anfeindungen anderer in jener Zeit (um 1770) dort anwesender Componisten Vieles dazu beigetragen haben, so fand er sich doch nach kurzer Zeit dadurch veranlaßt, wieder in sein Vaterland zurückzukehren, und hier zeigte sich denn auch sein Talent am glänzendsten. Er erhielt in Neapel 1774 die Stelle eines Capellmeisters, und zu den 32 theils seriösen theils komischen, größeren und kleineren Opern, womit er bis zu der Zeit schon fast alle Theater der Welt überschwemmt hatte, fügte er schnell noch mehrere andere. Die großen Verdienste Cimarosa's und Paisiello's, welche beiden Herren, um die Palme streitend, das große Theater zu Neapel inne hatten, drohten später zwar, ihm nicht sehr weich und angenehm zu betten; allein jedem Werke derselben stellte er ein anderes entgegen, und ungeachtet seiner unbestritten geringeren Kräfte hielt er den wirklichen Sieg doch immer zweifelhaft, und nahm so an Letzterem besonders, über dessen Behandlung er sich wirklich zu beklagen hatte, die edelste Rache; wich auch nicht eher vom Platze, bis die französischen Unruhen durch äußere mißliche Umstände ihn dazu nöthigten. Er ging 1793 nach Rom, und der gutmüthige Pabst Pius VI., der sein Talent nach mehreren seiner Messen schätzte, nahm ihn als Capellmeister an St. Peter in Dienste, was ihm nun auch Gelegenheit gab, sich im Kirchenstyle noch weiter zu versuchen. Mit welchem enormen Fleiße er dies that, und überhaupt der Composition oblag, läßt sich ermessen, wenn man bedenkt, daß er bis an seinen Tod, der am 19ten November 1804 zu Rom erfolgte, gegen 200 namhafte Werke vollendete, und darunter über 60 wirklich aufgeführte Opern. Die übrigen bestehen meist in Kirchensachen: Oratorien, Messen, Motetten rc. Reine Instrumentalsachen, von denen aber wieder verhältnißmäßig die meisten gedruckt worden sind (Quartette, Claviersachen, Concerte rc.), schrieb er am wenigsten. Sie alle mit Namen hier aufzuführen wäre zu weitläufig. Gerber theilt in seinen beiden Tonkünstler-Lexicons ein ziemlich vollständiges Verzeichniß (wenigstens von den Opern) davon mit. Eine seiner be-

deutendsten Opern, die namentlich auch in Neapel viel Aufsehen machte, ist „il poeta di campagna". Auf deutschen Theatern wurden hauptsächlich davon gegeben: „die beiden Flüchtlinge", „der verliebte Zwist", „die adelige Schäferin oder die Schöne auf dem Lande", „die schöne Fischerin", und „Robert und Calliste". Durch eine eigentliche künstlerische Tiefe zeichnen sie sich nicht aus, denn G. selbst besaß bei all' seiner guten Kenntniß des Contrapunkts und reinen Satzes, wie sich diese von einem fleißigen Schüler Durante's nicht anders erwarten läßt, doch keine eigentliche Tiefe der Bildung, und noch weniger Genie; wohl aber durch einen angenehmen, fließenden, dem Ohre wohlthuenden und zuweilen auch bis zum Herzen dringenden Gesang, eine leichte, mannigfaltige, immer gefällige Begleitung, und eine einfache und reine Harmonie, denn er schrieb als ein Mann von Talent, vieler Empfindung, guter Einsicht, feinem Geschmacke und langer Erfahrung. Das Alles aber machte auch die Opera buffa zu seinem eigentlichen Felde, und hier leistete er wirklich am meisten und das Vortrefflichste. Selbst seine sogenannten ernsten Opern sind im Styl wenig vom komischen verschieden; an einen eigentlichen heroischen oder tragischen Character darin ist gar nicht zu denken: die erste Sängerin und der erste Tenor gewöhnlich haben einige weiter ausgeführte und weniger komische Scenen, das ist Alles. Glücklicher war er wieder — und das muß auffallen — als Kirchencomponist, und seine Messen, Te Deum 2c. gelten in Italien für seine besten Werke. Auch als Lehrer, sowohl im Gesange als in der Composition, stand er in Ansehen, und weiter rühmte man ihn als einen vortrefflichen Menschen. Deshalb ward er auch von der verwittweten Herzogin von Weimar, welche sich um 1790 zu Neapel aufhielt, persönlich sehr geschätzt und bevorzugt, so daß sie ihn täglich um sich sehen mußte, und war sein Alter sorgenfrei und heiter. — Sein Sohn und Schüler, Pietro Carlo, geboren zu Neapel gegen 1776, soll dem Rufe nach seinem Vater als Componist sehr ähnlich seyn und ihn ziemlich ersetzen. Er lebt zu Neapel, und hat dort auch keine unbedeutende Anzahl von Opern auf's Theater gebracht, worunter: „La Fiera", „le Convenienze teatrali", „la Serva bizarra", „Asteria e Teseo" u. a. An einigen Orten findet sich die Nachricht, daß er nach seines Vaters Tode dessen Stelle in Rom erhalten habe. Dies ist aber ein Irrthum: Pietro G's Nachfolger in Rom war Nicolo Zingarelli, der von 1804 bis 1811 dieses Amt eines Capellmeisters an St. Peter verwaltete. Vielleicht gab ein Oratorium „La distruzzione di Gerusalemme", das zu Rom von ihm aufgeführt ward, dazu Veranlassung; aber dasselbe ist auch schon früher auf dem Theater de Fondo zu Neapel von ihm aufgeführt worden. —i—

Guhr, Carl Wilhelm Ferdinand, Capellmeister und gegenwärtig auch Operndirector am Theater in Frankfurt a. M., wurde den 30. October 1787 in Militsch in Schlesien geboren. Sein Vater, Carl Christoph, war Cantor und Schulkollege an der evangelischen Kirche und Hauptschule in Militsch mit der Verbindlichkeit, an den Concerten Theil zu nehmen, die der musikliebende Reichsgraf von Maltzahn häufig bei sich veranstaltete. Auch hatte er das Privilegium für alle Tanzmusiken in und um Militsch, und versah, ohne selbst mitzuspielen, die lustigen Gesellschaften mit Spielleuten. Der junge Guhr machte sich oft den Spaß, sich zu diesen zu gesellen und strich die ganze Nacht durch unermüdlich die Geige. Doch betrat er unter der Leitung seines würdigen, im Jahre 1820 verstorbenen Vaters, auch auf eine ernstere und edlere Weise seine musikalische Laufbahn und wurde in seinem vierzehnten Jahre als Violinspieler Mitglied der Gräf=

lichen Capelle, wo er durch sein bedeutendes Talent sowohl als auch durch das Einnehmende seines Wesens die Liebe des Grafen, für den er eine Menge von Concerten, Sextetten u. s. w. für die Viola di gamba schrieb, sich erwarb. Mit großem Fleiße und überraschendem Erfolge studirte er gleichzeitig zwei Instrumente, das Clavier bei seinem Vater und die Violine bei Herrn Capellmeister Faust in Militsch, auf welchen beiden er nachher so oft als Concertspieler mit größtem Beifalle auftrat. Zu derselben Zeit schrieb er auch für die Kirche seiner Vaterstadt mehrere Compositionen, die man dort noch heut zu Tage gerne hört. Diese Beweise eines ausgezeichneten Composition-Talentes, so wie seine früh erworbene Gewandtheit im Dirigiren (denn in seinem zehnten Jahre schon dirigirte er oft Sinfonien beim Grafen von Maltzahn) erregten die wärmste Theilnahme aller Musikfreunde und bewogen seinen Vater, den geschickten Jüngling der Leitung des berühmten Capellmeisters Schnabel in Breslau anzuvertrauen, damit er in allen Theilen der musikalischen Theorie ausgebildet werden könne, und diesem gründlichen Lehrer hat Guhr in jeder Hinsicht Viel zu verdanken. Doch noch in mancher anderer Beziehung war der Aufenthalt des jungen Künstlers in der gebildeten Hauptstadt Schlesiens ein sehr einflußreicher. Im Violinspiele machte er unter der Leitung des Musikdirectors Janitschek, im Clavierspiele unter der von Berner und Wölfl erfreuliche Fortschritte, hatte selbst das Glück einige Monate lang Compositionsunterricht bei dem großen Theoretiker Vogler (den manche eitle Theoretiker der neuesten Zeit mit Unrecht zu ignoriren suchen, obschon sie ihm selbst das Wenige was sie wissen zu verdanken haben) zu erhalten und trat dann in Militsch wieder in seine frühere Stellung, in welcher er, dem fleißigen Studium seine Zeit widmend, noch drei Jahre verweilte, bis er im Jahre 1807 einen Ruf nach Würzburg als Cammermusiker von dem Großherzoge von Würzburg erhielt. Er eilte dahin, fand aber die Verhältnisse nicht so, wie er sie erwartete; deswegen nahm er die ihm zugedachte Stelle nicht an, sondern privatisirte dort ein Paar Monate lang, bis Reuter, der die Direction des Theaters in Nürnberg übernommen hatte, ihm die Stelle eines Musikdirectors antrug und er nun diesem Rufe, der ihm besser Gelegenheit gab seine Talente entwickeln zu können, freudig folgte. Mit großer Thätigkeit begab er sich an sein neues Geschäft und sein Einfluß war bedeutend; er belebte durch sein Feuer so sehr das Ganze, daß man bei der Aufführung einer Oper nicht glauben konnte, es sey noch dasselbe Personal, welches vor seiner Ankunft spielte und sang. Hier componirte er einige Opern, z. B. „Feodora und Deodata" von Kotzebue, welche Beifall fanden, und trat auch in Concerten als Violoncellspieler mehrere Male mit Glück auf. Von der Gewandtheit seiner Finger, noch mehr aber seines Geistes, gab er unter Anderem bei einer Concertprobe ein Beispiel, als er das große Clavierconcert von Mozart aus C-Dur, weil der Flügel zu tief stand, aus Cis-Dur spielte, um die Probe nicht aufzuhalten. Was ihm Nürnberg aber in Beziehung auf sein Leben und seine Zukunft am wichtigsten machte, war, daß er die treffliche Sängerin Dlle. Epp daselbst kennen lernte u. sich mit ihr vermählte. Nach wenigen Jahren seines Wirkens in besagter interessanter ehemaligen Reichsstadt erhielt er einen Ruf als Königl. Baier. Capellmeister an das Isar-Thor-Theater nach München, den er aber nicht annehmen konnte, weil sein Contract in Nürnberg noch nicht abgelaufen war und Reuter ihn nicht entlassen wollte. Später folgte er einem anderen Rufe, und ging als Capellmeister des Fürsten von Nassau-Usingen nach Wisbaden, wo er das Orchester des dortigen Theaters dirigirte. Nach ein Paar

Monaten seines Wirkens in diesem neuen Kreise wurde das Theater aber wegen des Kriegs 1813 von dem Herzoge aufgelöst. Da übernahm Guhr selbst die Direction davon und führte es 4 Monate lang auf eigene Rechnung bis der Churfürst von Hessenkassel ihn als Musikdirector und zugleich als Director des Churfürstlichen Theaters in Kassel auf lebenslänglich engagirte. Von nun an wurde das etwas verwahrlosete Theater unter seiner Leitung zu einem der ersten in Deutschland erhoben, sowohl in Beziehung auf Opern als auch auf Schauspiel. Seine Frau glänzte bei der Oper unter den ersten Sängerinnen. Hier entstand, nebst anderen Werken, auch seine gelungenste Oper, „die Vestalin", durch folgende Veranlassung. Nicht lange nachdem Guhr in Cassel seine Stelle angetreten hatte, fiel das Geburtstagsfest des alten, von den Franzosen vertrieben gewesenen, nun aber wieder zu seinem Throne gelangten Churfürsten, und man wollte dasselbe recht feierlich begehen. Guhr schlug vor, als Festoper mit großem Glanze die damals neue und viel Glück machende Oper von Spontini, die Vestalin, zu geben. „Das thun Sie um des Himmels Willen nicht", warnten ihn die Minister, „der alte Fürst ist durch die vielen Unbilden, die er von den Franzosen erlitten hat, ein solcher Feind derselben geworden, daß er Alles haßt, was von ihnen her kömmt und nur von fern her französisch klingt. Schon der Name Spontini würde ihn in den gewaltigsten Zorn bringen." Was war nun zu thun? das Fest war vor der Thüre und das Theater hatte nichts Zweckmäßiges in seiner Bibliothek. Da entschloß sich Guhr kurz und componirte selbst die Vestalin nach der Wiener Uebersetzung. In vier Wochen war das Werk fertig, aufgeführt, und die Oper gefiel so sehr, daß der Fürst die Dedication des Verfassers genehmigte. Guhr übertraf die Arbeit des höchst incorrecten Spontini wenigstens in Reinheit des Satzes und seine Oper wurde in der Leipz. allg. musik. Zeitung 1814 pag. 641 vortheilhaft und ausführlich beurtheilt. Nach nicht sonderlich langer Zeit seines Wirkens als Theater-Director legte er diese Stelle beim Schlusse des Jahres 1814 nieder und behielt blos die Direction des Orchesters. Jetzt hatte er wieder mehr Zeit, seinem schaffenden Genius zu lauschen, und eine Messe, so wie eine Sinfonie, zeigt seine Gewandtheit im contrapunktischen Style. Im Jahre 1819 componirte er die Oper „König Siegmar" von Rochliz, in welchem Werke er, bei großer Gründlichkeit des Satzes, sich als Meister der Instrumentirkunst u. als Kenner der musikalischen Dramatik zeigt. Ein vortheilhafter Ruf nach Frankfurt a. M. verfehlte seine Wirkung nicht; Guhr nahm ihn an und trat den 1. März 1821 (nicht den 1. April, ein ominöser Tag, wie [nebst anderen Unrichtigkeiten] das allzuflüchtig geschriebene Werk von Carl Julius Adolph Hoffmann, „die Tonkünstler Schlesiens", fehlerhaft angiebt) seine neue Stelle als Operndirector mit der „Vestalin" von Spontini bei überfülltem Hause an. Auch hier fand sein vielseitiges Talent volle Anerkennung wenn er bald als Clavier-, bald als Violinvirtuose, bald als Componist auftrat. Die Clarinette und das Bassethorn, die er früher sehr gern spielte, und besonders die mit diesen obligaten Instrumenten gesetzten Arien von Mozart sehr gut begleitete, wenn seine Frau sie sang, hat er in Frankfurt ganz liegen lassen. Auch übte er nicht, wie zu wünschen gewesen wäre, sein Compositions-Talent aus; jedoch erschienen mitunter Werke aus seiner Feder geflossen. Im Jahre 1827 gab er in Berlin bei Gröbenschütz und Seidler heraus: „Einleitung und Rondo für das Pianoforte zu vier Händen", und nicht lange nachher bei Schott in Mainz: „Grande Sonate pour le Pianoforte." Sein wichtigstes Werk ist: „Paganini's Kunst die

Violine zu spielen," ein Anhang zu jeder Violinschule, welches im Jahre 1831 französisch und deutsch bei Schott in Mainz herausgekommen, und seither auch in das Italienische und Englische übersetzt worden ist. Paganini, der räthselhafte und gespenstische Geiger, welcher bei seinem ersten Auftreten in Deutschland, in Wien, die dortigen Geiger so verblüffte und zur Verzweiflung brachte, daß sie nach allen Berichten ihre Instrumente zerschlagen wollten, weil sie nicht im Geringsten einsehen konnten, wie es möglich sey, solche Hexereien herauszubringen, setzte seine künstlerische Triumphreise durch Deutschland unentziffert fort bis nach Frankfurt am Main. Hier entdeckte man gleich, daß ein großer Theil seiner Hexereien in sonderbarer, außergewöhnlicher Stimmung seiner Violine liege und Guhr, der in den vielen Concerten, die Paganini während seiner ein Jahr daurenden Anwesenheit in oben genannter Stadt gab, hinlänglich Gelegenheit hatte, den sonderbaren Künstler zu studiren, hat in obigem Werke den Schleier der Paganini'schen Virtuosität gehoben. Er gab später ein Violin-Concert im Style von Paganini heraus, in welchem die Kunststücke Paganini's größtentheils angebracht sind, so daß man wohl mit Recht sagen kann: wie er räuspert und wie er spuckt, hat Guhr ihm glücklich abgeguckt. Guhr lebt nun gegenwärtig noch immer mit gleicher Thätigkeit in dem schönen und reichen Wirkungskreise an der Spitze eines Institutes, welches nur Freude zu verbreiten zum Zwecke hat. Sein Talent ist vorherrschend ein praktisches, deswegen ist er ein so guter Director, spielt mit Leichtigkeit mehrere Instrumente und liest ausgezeichnet gut Partituren. Zum Schlusse muß noch bemerkt werden, daß er ein Freund der Literatur ist, und eine reichere Bibliothek besitzt, als die meisten Frankfurter Reichen. SW.

Guhr, Mad., geb. Epp., Sängerin, s. d. vorherg. Art.

Guhr, Friedrich Heinrich Florian, Bruder des vorigen Carl Wilhelm Ferdinand, geboren zu Militsch am 17. April 1791, erhielt ebenfalls den ersten Musikunterricht von dem Vater, und galt in seiner Jugend für einen fertigen und geschmackvollen Violin-, Clavier- und Orgelspieler, welchem Rufe er 1807 auch ein Engagement an der Gräfl. von Maltzahn'schen Capelle zu Militsch verdankte. Doch stand er seinem Bruder immer und in Allem etwas nach (hat auch dessen nachherige künstlerische Höhe bei weitem nicht erreicht, nie jene eigentliche künstlerische Weihe erhalten), so viel natürliches Talent er auch mit seiner vorherrschenden Neigung zur Musik verband. Deshalb bezog er auch, als 1810 jene Capelle aufgelöst wurde, das Breslauer Schullehrer-Seminar, und widmete sich vorzugsweise dem Schulstande. Dabei musicirte er jedoch immer recht fleißig, und die guten Concertmusiken, welche er in Breslau zu hören bekam, erhielten seine Liebe zur Kunst immer rege. 1811 wurde er seinem Vater in Militsch, der zu schwach war, sein beschwerliches Amt allein zu versehen, adjungirt, u. 1818 zu dessen wirklichem Nachfolger, als Cantor und Schulcollege, ernannt, als welcher er denn auch noch jetzt dort lebt. — Den großen Ruf, den das Städtchen Militsch, bei allen Musikern Schlesiens, ja ganz Deutschlands darf man sagen, genießt, da in keiner Stadt wohl, zumal wenn man die Größe in Berücksichtigung zieht, so viel und mit so vieler Liebe und Umsicht Musik getrieben wird als hier, verdankt dasselbe zum großen Theile unsers G's Bemühungen. Neben dem stehenden Quartette, das der kunstverständige Hr. von Heidebrandt II. 1810 in Militsch gründete und bis zu seinem Abgange nach Oels 1824 leitete, und an dem auch G. den thätigsten Antheil nahm, bildete er noch einen großen Dilettanten-Verein, der wöchentliche Versammlungen zu belehrenden Unterredungen und Verhandlun-

gen hält, und jährlich 5—6 Mal größere Musikwerke zu wohlthätigen Zwecken im Gräflichen Schlosse aufführt. Dadurch bildete er sich denn hauptsächlich auch zu einem recht tüchtigen praktischen Musiker und gewandten Anführer, und seine Wahl zum Director der Gräfl. Concerte war daher nur eine sehr glückliche. Jener Verein vergrößerte sich von Jahr zu Jahr, und er steht jetzt, namentlich in Schlesien, neben dem Breslauer academischen Musikvereine, Kunst und Kunstsinn verbreitend, Geschmack verfeinernd und zum Bessern richtend, allen anderen Vereinen als ein lebendiges Muster voran. Einen wesentlichen vortheilhaften Einfluß äußerte er bis jetzt namentlich auf die Kirchenmusik und den Gesangsunterricht in den Schulen sowohl der Stadt als auf dem Lande, da er besonders viele Schullehrer und Cantore zu Mitgliedern zählt, und die gemeinschaftliche Einübung der Kirchen-Melodien, Volkslieder, Antiphonen, Festgesänge, Cantaten 2c. ein hauptsächlicher Gegenstand seiner wöchentlichen Zusammenkünfte ist. Zur Composition ließen G. die Arbeiten, die ihm die Leitung dieses weitverzweigten Vereins macht, keine Zeit; dagegen aber verfaßte er als sehr zweckmäßigen Leitfaden beim Unterrichte in den Schulen einen „kleinen Gesangs-Catechismus", der 1828 erschien. Lwe.

Guichard, J. F., ein fleißiger und zu seiner Zeit auch beliebter französischer Componist und Schriftsteller, von dessen Werken schon 1798 das 37ste gedruckt worden war, lebte zu Paris und war daselbst als Abbé, Canonikus und Altsänger an der Kirche Notre-Dame angestellt, als welcher er nebenbei auch Unterricht im Gesange und im Guitarrspiele gab, der sehr gesucht ward, und durch den er sich kein unbedeutendes Vermögen erwarb. Die vorletzte Revolution aber beraubte ihn dessen, und er starb in den dürftigsten Umständen am 24sten Februar 1807. Seine gedruckten Sachen bestehen meist in Sammlungen von Romanzen und Arien mit Harfe- oder Pianoforte- und Guitarrbegleitung, mehrstimmigen Hymnen, Rondo's, Solo's, Duo's, Trio's 2c., auch einer Abhandlung über die neue Psalmodie en faux-bourdon, en trio (1788), u. a., von welchen allen aber jetzt nur noch Weniges sich vorfindet. Seine ohnstreitig besseren Werke: Messen, Motetten u. s. w., die sich durch einen herrlichen melodischen Fluß ausgezeichnet haben sollen, sind zum größten Theile Manuscript geblieben.

Guidetti 1) D. Giovanni. Dieser Componist und musikalische Schriftsteller ist kein anderer als der unter dem Namen Giudetti schon aufgeführte. Gerber nennt ihn, und wahrscheinlich auch ganz richtig, Guidetti; Baini aber bald Giudetti, bald Guidetti. — 2) Gioseffo G., genannt dal Biabo, welchen Zunamen er von seiner eminenten Virtuosität auf dem nunmehr ganz veralteten Instrumente Biambe erhalten hatte, war Mitglied des Orchesters der Petroniuskirche zu Bologna, wo er am 7ten December 1625 starb. Die Päbste Clemens VIII. und Paul V. schätzten ihn seines Biambenspiels wegen sehr, und beschenkten ihn auch überaus reich. Ob der Zuname Biabo, den Gerber aus Masini's Bologna perlustr. p. 687 entlehnte, nicht ein Druckfehler statt Biambo ist, bleibt wahrscheinlich, aber noch unentschieden.

Guido von Arezzo (d'Arezzo, auch Aretinus lat.), Benedictinermönch (nicht Abt), in der ersten Hälfte des 11ten Jahrhunderts blühend, gehört unter die berühmtesten Männer in der ganzen Geschichte der Tonkunst, denn Niemand ist berühmter, als den die Fabel berühmt macht. Selten wird in der christlichen Zeit ein Mann gefunden werden, den die Sage mit ihren gern gehörten Andichtungen so sehr und so lange verherrlicht hätte, als unsern glücklichen Mönch. Am glücklichsten ist immer, für

wen das Schicksal mehr thut als er selbst. Für Guido hatte es zunächst gesorgt durch die Zeit seiner Geburt. Wissen wir auch das Jahr nicht; es kommt Nichts darauf an; kam es doch damals auf ein oder zwei Decennien früher oder später nicht eben an. Einer, nur einigermaßen zu den Begabteren Gehörender, drängte noch nicht den Andern, viel weniger daß er ihn verdrängt hätte. Jeder war der Auszeichnung gewiß, wußte er nur in irgend einem Fache, was früher Zweckdienliches da gewesen war. Und doch war die finsterste Epoche, die das Christenthum hatte sehen müssen, in der sich die gläubige Welt nur um den jüngsten Tag und um Petri Schlüssel kümmerte, eben vorbei; ein langsames Erwachen und Regen des Geistes begann und leuchtete einen neuen Morgen heran, die glücklichste Zeit für Alle, die ihn nicht verträumen. Hätte das Guido gethan, so würde auch selbst sein Glück Nichts für ihn haben thun können. Sehr günstig zeigte es sich auch gegen ihn durch das Land seiner Geburt. Es giebt fast kein Land, das die Geistesthätigkeiten seiner Eingebornen höher anzuschlagen Begier hat, als Italien; keines, das freigebiger ist mit den allerhöchsten Beiwörtern, Lobsprüchen und Erdichtungen zum Preise seiner Kinder, als das gepriesene Hesperien. Wäre Guido nicht in Arezzo, sondern etwa im deutschen Paderborn geboren worden, er hätte es mit verdoppelter Thatkraft nicht bis zur Hälfte des Ruhmes gebracht, der von Italien aus chimärisch über die ganze Erde flog und sich überall niederließ, wo nur einige Liebe zur Kunst und Wissenschaft sich Eingang verschafft hatte. Ja die Fabeln über ihn vermehrten sich und stiegen in's Ungeheure, als man dem wachsenden Lichte der Jahrhunderte hellere Augen hätte zutrauen sollen. Immer waren es aber vor Allen Italiener, denen für ihren Guido keine Höhe hoch genug schien, und die Uebrigen sprachen fast immer als geduldig Gläubige nach. Endlich hat ihn Forkel nach den von Gerbert bekannt gemachten Schriften Guido's zu würdigen verstanden, und sein Wort hat so wenig Aufnahme unter den Menschenkindern gefunden, daß Wahres und Falsches noch in den neuesten Zeiten nicht nur bunt unter einander geworfen wird, sondern daß sogar das Falsche noch immer in der Regel die Oberhand behauptet. Namentlich wird in Dr. Wilh. Christian Müllers 1830 erschienenem Buche „Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst", das (wohl gemerkt!) in keiner Hinsicht als ein Zeugniß für die Wahrheit einer Sache angeführt werden darf, ohne die geringste Sachkenntniß verfahren. Es ist daher durchaus nothwendig, daß wir hier über diesen sog. inventor musicae ausführlich und genau nach seinen eigenen Schriften und nach den besten Hülfsquellen, ohne uns irgend einer völlig auf Treu und Glauben hinzugeben, berichten, damit die Wahrheit möglichst gefördert werde. — Daß sich schon in seiner Lebensgeschichte verschiedene schwierige Punkte vorfinden, ist bei den wenigen hinlänglich beglaubigten Nachrichten nicht zu verwundern. Manche Verwirrung haben wir hierin dem Streite zweier Mönchsorden, der Benedictiner und Camaldulenser, zu verdanken, die beide den berühmten Guido zu dem Ihrigen machen. Die Letzteren nennen ihn ihren Abt, deren es mit diesem Namen damals mehrere gab. Sie haben Unrecht und müssen ihn den Benedictinern überlassen, in deren Kloster zu Pomposa, in der Nähe von Ferrara und Ravenna, er als Mönch lebte. Hier hatte er nach seinen eigenen Worten sich mit dem Unterrichte der Knaben und einiger Mönche namentlich im Gesange beschäftigt, nach seiner Neigung und weil er gerne nützlich seyn wollte. Das mag etwa am frühesten 1018, am spätesten 1020 geschehen seyn. Seine, zum Besten seiner Schüler sich erdachte, das Schwierige des Gesanges in jener Zeit erleichternde Methode zeigte sich bald so

praktisch, daß er dadurch berühmt wurde, und mit Recht, denn was nach der gewöhnlichen Manier in zehn Jahren kaum bewerkstelligt werden konnte, das lernten seine Schüler nach seiner Weise in einem, höchstens in zwei, und viel besser und bestimmter. Dieser Ruf erregte aber den Neid vieler seiner Mitmönche, ja seines Abtes, der gleichfalls Guido hieß. Es kam so weit, daß er nach mancher Noth das Kloster verlassen und herumirren mußte. Am meisten scheint er sich in seinem Geburtsorte Arezzo aufgehalten zu haben. Diese Verfolgungen und das sichtbare Glück seiner Methode machten ihn, wie gewöhnlich, nur noch eifriger für eine Angelegenheit, die auch in der That zum Vortheil der Kirche wichtig genug war. Er verdoppelte im Unglück seine Thätigkeit und sein Nachdenken zur Verbesserung seiner Lehrart, und schrieb an seinen Freund und Gehülfen Michael im Kloster zu Pomposa, er solle nur mit ihm dabei beharren, der Lohn werde endlich nicht ausbleiben. In solchem Vertrauen scheint ihn nicht allein die Nützlichkeit seines fortgesetzten Werkes, sondern auch die Ehre beschäftigt zu haben, die ihm der Pabst Johannes XIX (zuweilen auch der XX genannt) erwies, welcher ihn durch drei Gesandte nach Rom einladen ließ. Johann regierte von 1024 bis 1033. Guido, obwohl kränklich, unternahm die Reise in Gesellschaft des Abtes Grunvald und des Präpositus Peter von Arezzo aus, wo er seine Schule fortgesetzt hatte, und nahm sein nach seiner neuen Methode verfaßtes Antiphonar mit, was der Pabst mit Bewunderung durchsah, sich mit ihm lange über seine Gesangsweise unterhielt und nicht eher von seinem Stuhle aufstand, als bis er nach Guido's Art des Unterrichts einen Gesang gelernt hatte, worüber er nicht wenig erstaunte, was G. selbst berichtet. Dem Antrag des Pabstes, in Rom zu bleiben, konnte G., dem die Sonnenhitze in Rom nachtheilig war, nicht Genüge leisten, versprach aber, im nächsten Winter wiederzukehren. Nach diesem Vorfalle war sein Ruf nicht nur gesichert, sondern sein erster Abt zu Pomposa hatte auch andere Gesinnungen gegen ihn angenommen, versöhnte sich mit ihm und bat ihn, in sein Kloster zurückzukommen, was G. auch annahm, nicht ohne Selbstgefühl, meinend, er werde das Kloster durch seine Bemühungen berühmt machen, und sich zugleich den Mönchen als rechter Mönch zeigen. Wirklich blieb auch G. nicht mehr lange in seinem Geburtsorte, wo ihn das Kloster so freundlich nach seiner Verbannung aufgenommen hatte, sondern kehrte nach Pomposa zurück und verfaßte dort nach seiner Rückkehr seine Schriften über Musik. Es ist also ausgemacht falsch, wenn er bald als Abt, bald als Einsiedler von Avellano, wo man später ein Bild von ihm zeigte, angegeben wird. Nicht so ganz zuverlässig lassen sich seine Reisen in andere, auch entfernte, Klöster zurückweisen, wohin man ihn geladen haben soll, den Kirchengesang nach seiner Weise einzurichten. Namentlich wird von deutschen Chronikschreibern erzählt, daß G., gerufen von dem Erzbischof von Bremen, Hermann, den Gesang dort gelehrt habe, und der gründlichste Gegner dieser Angabe ist Luigi Angeloni (Paris 1811). Müssen wir G's Gegenwart in Deutschland auch allerdings eher verneinen als bejahen, so können wir doch die Sache noch nicht als völlig ausgemacht ansehen. Wahr ist es mindestens, daß Guido's Methode und seine Gesangsweise sehr früh nach Deutschland kam, darauf nach Frankreich u. s. f. Genützt hat demnach sein Eifer für jene Zeiten außerordentlich; als Lehrer des Gesanges, den er bedeutend erleichterte und fester gründete, daß mehr Gleichheit und Ordnung in die Kirchenweisen kam, verdient er seinen Namen. Er war für den Gesang, was Logier für das Clavierspiel in unmusikalischern Ländern als Deutschland gewesen ist. Das ist aber gerade das

Wenigste, was man ihm nachrühmt. So lange man seine Schriften, die zwar als Manuscripte in manchen Klöstern aufbewahrt wurden, nicht kannte, hatten die Spiele der Phantasie offenes Feld. Nachdem sie uns vom Fürstabt Gerbert im 2ten Theile seines Werkes „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (1784) mitgetheilt worden sind, müssen die Nebel schwinden. Das Mittelalter, das uns sein Todesjahr so wenig als das Jahr seiner Geburt aufbewahrt hat, ist dafür freigebig gegen ihn gewesen auch in der Zuschrift von Abhandlungen, die theils gar nicht ihm zugehören, theils mit vielen Zusätzen späterer Zeiten versehen worden sind. Die Schriften, die ihm gehören, die aber vielleicht noch einer genaueren Vergleichung der hauptsächlichsten Manuscripte wiederholt bedürfen, sind: I. „Micrologus Guidonis, de Disciplina artis musicae", ist als Hauptwerk in nicht wenigen Manuscripten vorhanden, dem Bischof Theodald von Arezzo, seinem Gönner und Ermunterer, zugeeignet, ein Buch nicht nach Weise der Philosophen, sondern zum Nutzen der Kirche und der Chorknaben. Hierin wird denn G's Unterrichts-Methode vorgetragen. II. „Musicae Guidonis regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae." Diese rhythmischen Regeln, in gereimten Versen geschrieben, wiederholen kurz mit allerlei Notenbemerkungen den Inhalt des Micrologs. III. „Aliae Guidonis Regulae de ignoto cantu. Itentidem in Antiphonarii sui prologum prolatae." In Prosa geschrieben; hebt mit Klagen über die Unwissenheit und den Neid der Sänger an. Ein jeder singt von dem andern verschieden. Er will daher Ordnung und Gleichheit in den Gesang bringen durch seine Regeln, nämlich Linien, Buchstaben und Farben. Der ganze Epilog, der größte Theil dieser Abhandlung, ist sicher von einer spätern Hand dazugesetzt, was sich schon aus dem sehr verschiedenen Style ergiebt. IV. „Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa." Dieses Schreiben ist besonders für Guido's Lebensgeschichte merkwürdig. Nach allerlei Erzählungen erklärt er seinem Freunde seine verbesserte Methode, u. weißt selbst diejenigen, welche Näheres wissen wollen, auf seinen Microlog hin, der also unter seine ersten schriftlichen Erörterungen der Gesangskunst gerechnet werden muß. Dagegen wird der V. „Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis", welchen alle Manuscripte bisher ihm zuschreiben, ihm von Forkel abgesprochen. Mindestens ist er durch sehr starke Zusätze späterer Jahrhunderte so verändert, daß sich nicht mehr daraus ersehen läßt, was ihm gehört oder nicht. An der Aechtheit des folgenden VI. „Quomodo de arithmetica procedit musica" zweifelt Gerber selbst; der Inhalt ist von keiner Bedeutung und Guido würde ihn unter die Philosophie der Kunst gerechnet haben, die er für seine Zwecke zu umgehen gewohnt war. VII. Der vom Herrn v. Murr in Nürnberg aufgefundene Pergamentcodex in 4, von 39 Seiten, bringt auf den 8 ersten Guido's Antiphonar, mit dem Gesange anhebend „Ut queant laxis resonare fibris etc." Darauf folgen, zuweilen unter anderen Ueberschriften, die angegebenen Abhandlungen Guido's 2c. Es wäre wünschenswerth, Gerber hätte in seinem neuen Lexicon diesen Codex genauer beschrieben, nach Vergleichungen mit dem schon Bekannten. Wir sahen ihn nicht; haben ihn auch zur Kenntniß dessen, was Guido that und nicht that, nicht nöthig; wir würden es sogar für einen Mißgriff halten, irgend Etwas für oder wider Guido daraus beweisen zu wollen. Denn der Codex ist offenbar von einem spätern Sammler zusammengeschrieben, Alles aufnehmend, was die Erklärer und Erweiterer Guido's hinzugefügt hatten. Für die Geschichte späterer dunkler Jahrhunderte ist demnach der Fund von Bedeutung, nur nicht für die Be-

schaffenheit der Kunst des 11ten Jahrhunderts, wozu die ältesten Manuscripte dienen. Die späteren haben in sehr wesentlichen Dingen ein anderes Ansehen. Die übrigen dem G. zugeschriebenen Schriften sind theils ausgemacht nicht von ihm, theils sind die Handschriften noch nicht verglichen; es scheint, als wären es Auszüge aus den 4 ersten Werkchen von Guido, oder Abschriften einzelner Theile derselben. Es würde also unfruchtbar seyn, hier darüber Worte zu machen. — Wollen wir nun das, was Guido's Schüler zu der Lehre ihres Meisters gethan haben, scheiden, so müssen wir uns einzig und allein an die ältesten Exemplare der 4 Guidonischen Hauptwerke halten. Vergleichen wir nun nach abermaligem Lesen derselben die deutlichen Ergebnisse mit dem, was man dem G. zuschrieb und noch jetzt öfter zuschreibt, so müssen wir uns über die Macht verjährter Vorurtheile verwundern, die noch herrschen, wenn sie auch schon besiegt sind. Stellen wir darum Alles zusammen, was Guido erfunden haben soll, und sehen, was übrig bleibt. Er soll erfunden haben 1) das Monochord. Das hatten aber schon die Griechen, und Hucbald hat es schon beschrieben. G. hielt es für äußerst nothwendig zur Erlernung des Gesanges, gebrauchte und empfahl es. 2) Soll er wenigstens bedeutende Verbesserungen damit vorgenommen haben, die bei Einigen so weit gingen, daß sie ihn 3) sogar für den Erfinder des Claviers hielten. Von diesem Allem findet sich in seinen Schriften nichts. 4) Soll er die Scala der Töne mit den lateinischen Buchstaben zuerst benannt haben, was er sich selbst nicht im Geringsten anmaßt: sie war lange da. 5) Soll er zuerst der ganzen Tonleiter, die vom A anfing, das G (Gamma) hinzugefügt haben. Er selbst sagt ausdrücklich, daß es die Modernen gethan haben. 6) Wird er noch in der neuesten Zeit für einen Erweiterer der Scala nach oben gehalten, durch den Zusatz in der dritten Octave

a b ♮ (h) c d
a b ♮ c d.

Auch davon sagt er kein Wort, vielmehr stellt er die Sache als eine bekannte hin. Seine Scala bestand nach damaliger Art aus 24 Tönen (Prätorius giebt 20 an, wahrscheinlich mit Weglassung des hinzugefügten G, was G. selbst nicht überall mitrechnet):

G A B C D E F G a b ♮ c d e f g a b ♮ c d
a b ♮ c d.

Auch den Unterschied des ♭ und ♮ hat er nicht gefunden; sie waren da. G. sagt selbst, Gregorius der Große habe in der tiefen Octave diesen halben Ton nicht zugelassen. Ja für die Kirche liebte man es vor und nach Guido nicht, den möglichen und früher schon angewendeten Umfang der menschlichen Stimme zu gebrauchen. 7) Kann man ihm auch den Gebrauch der lateinischen Buchstaben anstatt der wunderlichen und sehr verschiedenen Neumen nicht als Erfindung anrechnen. Guido verwirft die Neumen nicht, giebt aber die Bezeichnung der Töne durch Buchstaben für die allerbeste und leichteste an. 8) Hat man ihn das Liniensystem erfinden lassen; allein von einem Systeme der Linien, das der Zahl nach etwas Abgeschlossenes gehabt hätte, war noch gar nicht die Rede. Die Linien selbst zur bessern Erkennung der Verschiedenheit der Töne waren schon lange vor Guido angewendet worden, namentlich von Hucbald (s. d.). G. selbst ist im Gebrauche der Linien sehr schwankend; man sieht Stellen, wo seine Buchstaben als Tonzeichen ohne Linien in verschiedenen Höherichtungen stehen. In der ganzen Epistel an Michael kommen keine Linien vor; auch nicht in den rhythmischen Regeln; auch nicht überall im Microlog, wo gewöhnlich von

4 Linien auch die Zwischenräume benutzt werden. 9) Sind ihm auch unsere Noten, als von ihm erfunden, zugetheilt worden. In allen seinen Tractaten ist aber nichts davon zu finden; entweder kannte er die Tonschrift mit Punkten und einigen anderen Zeichen, die unseren Noten sehr nahe kommen, gar nicht, oder er war für seine einmal gebrauchten Buchstaben so eingenommen, daß er ihnen den Vorzug ließ und jene Punkte unter die Neumen zählte. Es waren nämlich schon vor Guido solche Tonbezeichnungen mit Punkten versucht worden, scheinen aber vielmehr durch G's Buchstabenschrift mehr verdrängt worden zu seyn, als daß er sie erfunden haben sollte. Nicht anders verhält es sich mit den 10) Schlüsseln, auf welche man durch den Gebrauch der Linien fallen mußte. Da die Anzahl der Linien unbestimmt und sehr verschieden war, hatte man zur Auszeichnung mancher Linien für einen leichteren Ueberblick einige durch auffallende Farben hervorgehoben. Solche Farbenlinien waren schon vor Guido im Gebrauche; besonders die rothe, welche den Ton F bezeichnete, wovon Kircher und Martini Zeugnisse vorbringen. Diese Linie, die mit Recht eine Schlüssellinie genannt werden kann, behielt Guido bei, und fügte noch eine zweite gelbe hinzu, welche c andeutete. Die Schlüsselzeichen, was wir eigentlich Schlüssel nennen, sind späteren Ursprunges. 11) Das Hexachord hat sich unter den Guidonischen sog. Erfindungen vorzüglich ausgezeichnet, ist auch für die Geschichte der Musik überaus merkwürdig. Nur ist Guido dazu gekommen, er weiß selbst nicht wie, und würde sich zuverlässig nicht wenig gewundert haben, wenn er von irgend einem seiner Schüler vernommen hätte, daß man aus seinen Angaben auf den Schluß kommen könne, als habe er eine Tonleiter von 6 Tönen angenommen. G's an das Gebräuchliche seiner Zeit geknüpften Betrachtungen und Erleichterungsversuche zum Treffen einer Melodie nach Zeichen oder Buchstaben haben in zwei Fällen 6 Tönen vor den übrigen den Vorzug gegeben, um Anfängern die Tonverhältnisse recht leicht und begreiflich zu machen. In den damaligen Kirchenmelodien, die in der Mehrzahl selten die Quinte überschritten. führt Guido 6 Tonverhältnisse auf, welche im Verhältnisse dieser melodischen Quinte vorkommen, nämlich: tonus (ganzer Ton), wie A zu H; semitonium (nicht voller Ton), wie H zu C; ditonus, der Raum durch 2 ganze Töne, also eine große Terz, wie C zu E; semiditonus, der Raum von einem ganzen und einem halben Tone, also kleine Terz, wie D zu F; Diatessaron, d. i. reine Quarte, wie C zu F; Diapente, reine Quinte, wie C zu G. Diese 6 Tonverhältnisse sollten die Anfänger sich genau bekannt machen, um die meisten Melodien, die gewöhnlich nicht in die Sexte und durchaus gar nicht in die Septime sprangen, gleich nach den Tonzeichen treffen zu lernen. Der Rath für seine Schüler war vortrefflich; allein es war darin von keiner Tonleiter die Rede. Gerade so war es mit seinem zweiten guten Rathe zur Erleichterung des Treffens, welchen er seinem Freunde Michael giebt. Man soll sich folgenden Gesang recht gut merken, weil er in seinen Abtheilungen immer um einen Ton höher anfängt, nämlich:

C D F D ED D D CD E E EF GE D EC D F G a
Ut que ant la xis re son are fib ris mi ra ges to rum fa mu li

G F EDD Ga GFE F GD a Ga F G aa GF ED C E D
tu o rum, sol ve pol luti la bii re a tum, sanc te Jo han nes.

Man soll sich das Verhältniß dieser Verse oder Strophenabschnitte mit den Anfangstönen und ihren zufälligen Sylben so fest einprägen, daß man jeden Abschnitt im rechten Tone anfangen und fortführen kann. C fällt also in

diesem Uebungsbeispiele auf die Sylbe Ut, D auf re, E = mi, F = fa, G = sol und a = la. Guido will aber nicht, daß die Töne so heißen, sondern nur mit dieser Gedächtnißsylbe des bekannten Liedes recht festgehalten werden sollten. Alsdann wird der Sänger leicht alle möglichen Tonverhältnisse der damaligen Zeit in jedem, auch neueren, Gesange treffen, weil keine Melodie in die Septime springen durfte. Daß aber Guido selbst nichts weiter mit seinem Uebungsbeispiele wollte; daß er namentlich zu keiner Leiter von 6 Tönen, zu keinem Hexachord Veranlassung geben wollte, ergiebt sich gleich unmittelbar darauf in demselben Briefe, worin er schreibt: „Wie wir in jeder Schrift nur 24 Buchstaben haben, so in jedem Gesange nur 7 Töne. Denn wie in der Woche 7 Tage, so in der Musik 7 Töne. Die anderen aber, die über die 7 hinzugethan werden, sind dieselben, und tönen ganz ähnlich ohne allen Unterschied, als daß sie noch einmal so hoch klingen." Ist also in Guido's Schriften durchaus an keine Lehre vom Hexachord zu denken, so ist auch freilich an keine Solmisation zu denken. 12) Die Solmisation sammt den Plagen der schwerfälligen Mutation (s. beide A.) gehören gleichfalls späteren Zeiten und nicht unserem unschuldigen Guido, der mit keiner Sylbe an dergleichen Dinge dachte. Gegen das Ende des 11ten Jahrhunderts hatte jedoch die Solmisation schon um sich gegriffen. Zur Erleichterung derselben erfand man nun 13) die harmonische Hand, von welcher Guido auch Nichts weiß. Denn daß sie in dem von Hrn. v. Murr aufgefundenen Codex steht, ist kein Beweis dafür, weil die Abschrift neu und das Ganze eine Sammlung alles dessen ist, was der Schreiber unter Guido's Namen auftreiben konnte. Diese harmonische oder guidonische Hand, wie sie gleichfalls genannt wurde, hat aber im ganzen Mittelalter und lange nach Wiedererweckung der Wissenschaft sehr großes Aufsehen erregt, ist viel bewundert und gebraucht worden. Ja man hat sie noch jetzt nicht überall vergessen. Hr. Wilhelm hat in seiner neuen Gesangsschule des gegenseitigen Unterrichts für Frankreichs Schulen, die allerdings im Allgemeinen noch nicht hoch stehen, im Musikalischen aber meist gar nichts leisteten, diese gelobte Hand an mehreren Stellen wieder abdrucken lassen. Sein Buch ist, wie verlautet, zum französischen Schulbuche erhoben worden. Es wird also die harmonische Hand, die übrigens die Chinesen lange vor Christo schon anwendeten, wieder Epoche machen, wenn auch nicht in Deutschland. Wer aber zuerst unserem Guido 14) die Erfindung des Contrapunkts zugeschrieben haben mag, hat unter Allem das Außerordentlichste erfunden. Auch nicht einen Gedanken von irgend einer contrapunktischen Regel oder von einem harmonischen Grundsatze im späteren Sinne des Wortes wird man in seinen Schriften finden. Guido nahm in dem, was allenfalls als ein Anfang einer Mehrstimmigkeit angesehen werden kann, dasjenige, was ihm seine Zeit als Gebrauchssache gab. Um wenigstens 100 Jahre früher war die sogen. Diaphonie oder das Organum von Hucbald eingeführt worden. Kennt nun auch Guido seines Vorgängers Schrift nicht, wie er denn Hucbald's und seiner Notation mit keiner Sylbe erwähnt, so kennt er doch offenbar Hucbald's Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie (vergl. Hucbald). Guido stellt sie deutlich als etwas Gebräuchliches auf; u. wäre sie nicht in den Gebrauch gekommen, vielmehr in Hucbald's Kloster vergraben liegen geblieben, was man zuweilen und noch neuerlich behauptete, blos um den menschlichen Ohren einen solchen geschmacklosen Streich nicht zuzutrauen, so hätte ja Guido, der Hucbald's Schrift nicht kannte, nichts davon erfahren. G. stellt im 18ten Capitel des Micrologs die Diaphonie, gewöhnlich Organum genannt, als etwas Bekann=

tes hin; sie muß also geübt worden seyn. Nachdem er kurz vorher vom Geschmacke der Menschen berichtete, daß dem Einen gefalle, was dem Andern mißfalle, nennt er die gebräuchliche Diaphonie im geraden Fortschritte vieler Quinten hart, die seinige aber weich. Guido giebt den Quarten-Progressionen den Vorzug, und mischt Secunden, Terzen (jedoch am seltensten) und Quinten mit ein. Wir werden an den mitgetheilten Beispielen sehen, daß die Töne nur auf gutes Glück ohne allen Grund zusammengereiht wurden, und daß G's Diaphonien nicht im geringsten besser, auch kaum erträglicher sind als Hucbald's. Auch waren die Veränderungen Guido's nichts weniger als neu; Hucbald hatte bereits die damals dissonirende Terz und die Secunde in seinen Diaphonien auch schon gebraucht, nicht weniger die Fortschreitungen in Quarten. Guido hat demnach hierin gar nichts erfunden, auch nicht verbessert, sondern hat genommen, was er vorfand, sich nach seinem Geschmacke für Eins mehr, für das Andere weniger erklärt, und hat Beispiele mit Buchstaben und ohne Linien gegeben, die eben so schlecht klingen als die Hucbaldischen, welche sie in keiner Hinsicht übertreffen. Auch ist in dieser Hinsicht noch lange nach Guido nichts Besseres gefunden worden. Es folgen zur eigenen Ansicht die nach dem Microlog berichtigten Exempel Guidonischer Diaphonien zur bessern Uebersicht in unsern Noten. (S. Noten-Beilage Nr. I.). Alle diese Beispiele eines zweistimmigen Organums aus dem 19ten Capitel des Micrologs, welche dort nur mit Buchstaben in zwei geraden Zeilen, zwischen welchen der Text mit senkrechten Strichen der Eintheilung der Sylben steht, ohne Linien notirt sind, bringen uns damals gewöhnliche Formeln des Kirchengesanges in den damaligen Tonarten, die Distinctiones genannt wurden. Man sieht daraus, wie es im 11ten Jahrhunderte mit dem Kirchengesange stand. Man sieht aber auch aus diesen Proben und aus Allem, was wir bisher aus Guido's hinterlassenen Schriften selbst erörtert haben, daß Guido namentlich für Harmonie, Notation u. s. f. gar Nichts erfand, sondern nahm, was durch Andere auf gutes Glück hin bereits versucht und in das Leben geführt worden war. Seine Aufgabe war keine andere, als für das Herrschende seiner Zeit Mittel und Wege zu finden, die dem Uebelstande eines völlig unordentlichen, von jedem Meister anders gelehrten und in allen Kirchen verschieden wieder gegebenen Gesanges der Gregorianischen, damals schon höchst verderbten, Weise abhelfen könnten. Zu dem Ende strebte er sein ganzes thätiges Leben hindurch, eine Unterrichts-Methode zu ersinnen und fortwährend zu verbessern (woher das Schwankende in manchen Annahmen kommt), die seine Zöglinge nicht nur fest und sicher machte, sondern ihnen auch die Mühe möglichst erleichterte. Beides ist ihm vorzüglich durch die einfache Buchstaben-Notation, die er wieder herrschender machte, und durch manche geschickte Kunstgriffe, von denen er selbst sagt, daß sie sich besser zeigen als schreiben lassen, gelungen, so daß man damals seine Lehrmethode für ein Wunder hielt. Er ist also der geschickteste Schulmeister des Gesanges jener Zeiten im Kirchlichen, wodurch er sich sehr große Verdienste erworben hat, die er selbst hoch genug anschlägt, um so mehr, je mehr er durch Verfolgung seiner Neider dafür leiden mußte. Guido bleibt also immerhin ein sehr einflußreicher Mann durch seinen Gesangs-Unterricht, dessen Verbreitung mehr als zur Hälfte seinen Neidern zuzuschreiben ist; allein ein Erfinder, ausgenommen mehrere Hülfsmittel zur Erleichterung und Sicherstellung des Treffens aufgezeichneter Melodien, ist er durchaus nicht. Die Dankbarkeit seiner Schüler, mehr noch sein Glück und die Leichtgläubigkeit und Wundersucht der Menschen haben bis in die neuesten Zeiten mit seinem Namen

gespielt und ihn völlig zur mythologischen Person gemacht. Wie mächtig aber auch unter Menschen die Fabel ist, wie lange sie auch unter dem Schutze verjährten Glaubens zu herrschen im Stande ist: dennoch ist die Wahrheit mächtiger und behält endlich den Sieg. G. W. Fink.

Guidonische Hand, Sylben, —es System, s. d. vorherg. Art. und Solmisation, auch harmonische Hand.

Guignon, Jean Pierre, Violinvirtuos und Componist für sein Instrument, wurde geboren zu Turin am 10ten Februar 1702, und von Somis in seiner Kunst gebildet. Es läßt dies auf die Art seines Spiels schließen, wenn auch nicht das Zeugniß competenter Richter, wie eines Quanz, der ihn 1726, oder Telemann, der ihn 1737 zu Paris hörte, noch darüber vorhanden wäre: sie war vollkommen italienisch, um desto mehr aber auch von den Franzosen bewundert. Gegen 1730 ward er als Königl. Cammermusikus zu Paris angestellt, und viele Jahre stritt er daselbst mit dem berühmten Baptiste um die Palme, weshalb ihn 1741 auch der König zu der damals bestehenden öffentlichen Würde eines „Königs der Geiger" erhob. Als solcher kam er dann später nach Versailles, und hier starb er am 30sten Januar 1747, viele Sammlungen Violinsolo's, Duo's und Trio's hinterlassend, von denen aber nur 8 in Paris gestochen worden sind. Daß dieselben für uns nur noch einen historischen Werth haben, bedarf wohl kaum der Erinnerung. — Ein anderer, aber kaum dem Namen nach in Deutschland bekannt gewordener, Guignon jener Zeit war Claviervirtuos zu Paris und wahrscheinlich, wenn nicht ein Bruder, so doch ein naher Verwandter von dem obigen Violinisten.

Guillaume, Edmunde, s. Serpent.

Guillaume, genannt le Flamand, war ein Tonkünstler des 15ten Jahrhunderts (um 1480), der namentlich von Vincent Calmeta in seiner Geschichte des Dichters Serafino Aquilano mehrere Male aufs ruhmvollste erwähnt wird. Dies ist aber auch Alles, was man bis jetzt von ihm weiß.

Guillemain, Gabriel, Violinvirtuos, Königl. Cammermusikus zu Paris, wo er auch am 15ten November 1705 geboren wurde, tödtete sich selbst auf dem Wege nach Versailles, in einem Anfalle von Wahnsinn, mittelst 14 Messerstiche am 1sten October 1770. Sein Spiel ward als ausnehmend fertig gerühmt, aber ohne sonderlichen Geschmack. Eben so tragen auch seine Compositionen, die in mehreren Büchern Violin-Solo's, Duo's, Trio's, Quartetten und Concerten, auch einem Buche Clavier-Sonaten bestehen, das Gepräge der Bizarrerie und der unkünstlerischen, blos technisch-schwierigen Verzierung an sich, in welche das Violinspiel damaliger Zeit schon zu verfallen anfing, und sind daher beachtenswerthe Zeugen des schon damals gesunkenen Geschmacks der Franzosen im Instrumental-Concertspiele. U.

Guinneth, John, englischer Tonkünstler, ward zu Anfange des 16ten Jahrhunderts in Wales von sehr armen Eltern geboren; ein wohlthätig gesinnter Geistlicher aber, der viele geistige Fähigkeiten und namentlich ein glückliches musikalisches Talent an ihm bemerkte, hielt ihn sorgfältig zur Schule an, und unterstützte ihn auf alle mögliche Weise. So arbeitete er sich endlich aus dem Staube empor; ward 1531 ein sog. Weltgeistlicher, und nachdem er sich 20 Jahre lang mit dem Studium der theoretischen und praktischen Musik beschäftigt hatte, auch die Responsorien auf das ganze Jahr, mehrere Messen und Antiphonien zum kirchlichen Gebrauche geschrie-

ben, die seinem Namen einen großen Ruf verschafften, 1533 Doctor der Musik. So berichtet Hawkins im 1ten Bande seiner Geschichte pag. 522. wo noch zugefügt wird, daß er auch mehrere Controverstractate verfaßt habe, die aber nebst jenen seinen Compositionen bereits sehr selten geworden seyen. —m.—

Guitarre, Kithāra, Chitarra (ital.) hat ihren Ursprung nicht sowohl der Laute, als der alten Zither zu verdanken. Sie kam aus dem Morgenlande zuerst nach Spanien, wo sie sich außerordentlich beliebt machte, u. von wo sie nach Italien u. Frankreich, u. endlich nach Deutschland überging. In der Regel ist das Instrument von der Laute der Bauart nach hauptsächlich dadurch verschieden, daß es nicht gewölbt, sondern mit flachem Boden und flacher Decke versehen ist, welche letzte ein rundes Schallloch hat. Die beiden Seiten der Decke und des Bodens, so wie der Zargen, sind durch einen Einbug geschweift, fast wie bei der Violine. Der breite Hals ist mit Tonbunden versehen, die aus festgeleimten Elfenbein-, auch Metallstäbchen bestehen, welche queer über das Griffbrett laufen. Die Saiten werden nicht von einem Stege, wie bei der Violine, sondern allein von einem breitern und höhern Bunde am oberen Ende des Halses getragen. Unten sind sie an einem Sattel und oben im Wirbelkasten an den Wirbeln befestigt, durch deren Umdrehen sie gestimmt werden. Diese Wirbel werden bald von hinten, bald und meist von den Seiten, wie bei der Violine, angebracht. Man hat überhaupt in der Bauart mancherlei Verbesserungen versucht, auch an den Wirbeln, um das Zurückgehen der Saiten zu verhüten und festere und genauere Stimmung zu bewirken. Besonders hat sich darin Hr. Thielemann in Berlin seit 1806 ausgezeichnet, über dessen neugeformte und verbesserte Guitarre man Näheres im 16ten Jahrgange S. 756 und im 18ten Jahrgange S. 717 der Leipz. allgem. musik. Zeitung liest. Im 11ten Jahrgange S. 481 derselben Zeitung wurde von Hrn. Arzberger ein bemerkenswerther Vorschlag zu einer wesentlichen Verbesserung im Baue dieses Instrumentes niedergelegt. Man hat übrigens Lyra-Guitarren und lautenähnliche. Musikdirector Birnbach in Berlin erfand eine Bogen-Guitarre, Chitarra con arco, s. den 26sten Jahrgang der Leipz. allgem. musikal. Zeitung S. 813 (vergl. auch den folgend. Art. Guitarre d'amour). Nach Deutschland wurde die Guitarre zuerst 1788 aus Italien von der Herzogin Amalia von Weimar gebracht. Sie hatte, wie das auch in Spanien der Fall ist, nur 5 Saiten. Der Instrumentenmacher Jac. Aug. Otto in Jena war der Erste, welcher für Deutschland solche Instrumente bauete, und zwar 10 Jahre lang allein. Er war es auch, welcher nach seinem eigenen Zeugniß in seinem Buche „Ueber den Bau der Bogen-Instrumente ꝛc." auf des K. Sächsischen Capellmeisters Naumann Veranlassung zuerst die 6te Saite hinzufügte, die ihr seitdem nicht fehlt. Die 3 höchsten sind Darmsaiten, die 3 tiefsten gewöhnlich aus Seide verfertigt und mit Silberdrath übersponnen, wobei zu bemerken ist, daß jede tiefere Saite nothwendig mit stärkerem, nicht mit gleichstarkem Drathe überzogen werden muß. Ihre Stimmung enthält 4 Quarten und eine große Terz in folgender Ordnung: E, A, d, g, h, $\bar{c}$. Die Noten dazu werden im Violinschlüssel um eine Octave höher geschrieben. Bei Tonsätzen in F oder B stimmt man auch die tiefste Saite in F, um den Daumen der linken Hand zum Greifen dieses Tones nicht nöthig zu haben. Einige stimmen auch das tiefe E sogar in G und As um, was aber dem Instrumente schädlich ist, weil die Wirbel durch das öftere Drehen und die große Spannung der Saite

locker werden. Beim Spielen hält man den Hals der G. zwischen dem Daumen und Zeigefinger der linken Hand, so daß die Finger sich bequem auf dem Griffbrette bewegen können. Den unteren Theil derselben stützt man auf das rechte Knie, so daß der Resonanzboden abwärts gekehrt ist rc. Der kleine Finger der rechten Hand wird auf der Oberdecke unweit des Schallloches festgesetzt, und mit den übrigen Fingern werden die Saiten gerissen. Beide Hände haben ihre eigene Applicatur, die in jeder Guitarren-Schule gelehrt wird. Wenn man nicht alles Mögliche auf dem Instrumente hervorbringen und die Natur desselben nicht verkehren will, hat die Erlernung desselben, besonders für Clavierspieler, eben keine große Schwierigkeit. Es ist daher etwa 30 Jahre lang in Deutschland, am längsten aber in Spanien, Lieblingsinstrument der Herren und Damen gewesen, daher auch öfter sehr ausgeschmückt worden. Die gefällige Form, das Tragbare der Guitarre und der im Ganzen sehr wohlfeile Preis (gewöhnlich zu 1 bis 2, sehr gute jedoch auch zu 5 Louisd'or) haben es nicht allein so stark verbreitet, sondern es ist als Begleitungs-Instrument zum Gesange und zu leichten Ständchen auch in der That sehr angenehm, so daß es die Zurücksetzung, die Einige darüber ausgesprochen haben, keineswegs verdient. Für leichte Dilettanten-Unterhaltung, namentlich im Freien, ist die Guitarre sehr zweckdienlich und ergötzlich. Man hat daher in den Zeiten ihres höchsten Flores, denn die Liebhaberei hat in Deutschland jetzt am meisten nachgelassen, zum Besten der Damen für allerlei Erleichterung gesorgt. So hatte z. B. ein Deutscher in London auf der Decke des Instruments 6 Claves angebracht, deren Tangenten aus dem länglichen Schallloche an die Saiten schlugen, um der rechten Hand das Reißen derselben mit den Fingern zu ersparen. Man nannte diese Art Tasten- oder Pianoforte-Guitarre. Sie hat sich aber nicht sehr verbreitet und nicht erhalten. Auch der sog. Capotasto (deutsch gewöhnlich: Capotaster, franz. Barre), in beiderlei Bedeutung, gehört hieher, denn einmal versteht man darunter das Anschlagen einer oder mehrerer Saiten der G. mit dem Zeigefinger der linken Hand, wenn schwere Passagen sich mit den Fingern der rechten Hand nicht allein ausführen lassen, und dann auch den, deutsch eigentlich richtiger Guitarrenaufsatz genannten, Steg (Queerbalken), welchen man oben am Halse vermittelst eines Bandes oder Riemens, der um den Hals geschlungen wird, befestigt, um dem Instrumente schnell eine gleichmäßige höhere Stimmung zu geben, was Beides zur Erleichterung des Spieles dient, dort, wie angeführt, hier, um mit gleichem Fingersatze aus einer anderen, bei der gewöhnlichen Stimmung der Saiten sehr schwierigen Tonart spielen zu können. Der Aufsatz wird natürlich immer dicht vor einer Rippe oder einem sog. Bunde (s. d.) niedergebunden, z. B. auf der Stelle, wo die e-Saite den Ton g giebt: in dem Falle spielt man mit demselben Fingersatze, mit welchem man bei offenen Saiten aus F-Dur spielen würde, aus As-Dur rc. Der Aufsatz (Steg) selbst besteht gewöhnlich aus einem, mit weichem Leder an der Aufsatzkante beklebten, Stückchen schwarzen Eben- oder andern gebeizten harten Holzes, und ist an beiden Enden mit einem Loch oder sonst einer Vorrichtung versehen, daß er sich mittelst des um den Hals liegenden Bandes leicht befestigen läßt. — Bei hinlänglicher Kenntniß der Harmonie ist die G. selbst zu Fantasien recht gut zu gebrauchen. Nach gehöriger Uebung läßt sich Mehr darauf hervorbringen, ohne der Natur des Instrumentes Gewalt anzuthun, als Viele glauben. Freilich wird man sich nicht bis zu Trillern oder vollends zu Doppeltrillern versteigen dürfen, die sich nie gut ausnehmen, es wären

denn ganz außerordentliche Meister, deren die Guitarre auch jedoch nicht zu wenige aufzuweisen hat. So ließ sich z. B. 1806 der gewesene Hoflautenist des Churfürsten von Mainz, Hr. Scheibler, in Frankfurt a. M. auf einer Guitarre mit 7 Saiten mit solcher Auszeichnung hören, daß er allgemein für den größten Guitarrenmeister Deutschlands gehalten wurde. 1808 gab Hr. Giuliani am 3ten April in Wien ein von ihm selbst componirtes und mit Begleitung des ganzen Orchesters vorgetragenes Concert auf der Guitarre, das seiner Seltenheit wegen und weil es lieblich zu hören war, außerordentlich gefiel. Auch der berühmte N. Paganini ist ein so großer Meister auf der Guitarre, daß Lipinski selbst kaum zu entscheiden wußte, ob er größer auf der Violine oder auf diesem, in späterer Zeit von P. zurückgesetzten, Instrumente sey. Bewundernswerth ist es, was Hr. Sor, namentlich im Harmonischen darauf zu machen weiß; er gehört unter die größten Meister. — An Lehrbüchern für die Guitarre ist mehr Ueberfluß als Mangel. Die bekanntesten sind von Bortolazzi, Bevilaqua, Bornhardt, Carulli, Doisy, Fiedler, Giuliani, Harder, Lehmann, Molino, Pacini, Scheibler, Sor, Spina, Stählin, Wohlfahrt u. A. Ein langes Verzeichniß s. in Whistling's Handb. d. musik. Literat. S. 420. — Die Menge der Compositionen ist bedeutend u. vermehrt sich noch jährlich, denn im Auslande ist die G. viel beliebter als jetzt bei uns. †b.

Guitarre d'amour (franz. — Liebes-Guitarre), eine besondere Art Guitarre, oder eigentlich nur eine wesentliche Erweiterung derselben, von dem Instrumentenmacher Joh. Georg Staufer in Wien 1823 erfunden (also nicht von dem Musikdirector Birnbach in Berlin, wie es oben in dem Art. Guitarre, und in W. Schneider's Beschreibung der Instrumente pag. 87 heißt); Birnbach war, wie auch aus seinem Artikel zu erfahren ist, nur erster Virtuos auf diesem Instrumente (s. Leipz. musikal. Zeitung 1824 pag. 812, und Cäcilia Bd. 1 pag. 168, wo auch eine Zeichnung des Instruments mitgetheilt wird). Da dieselbe — und dies ist die hauptsächlichste Abweichung von dem Grundcharacter der Guitarre — nicht pizzicato, sondern mit einem Bogen gespielt wird, so heißt sie auch Bogen-Guitarre (ital. Chitarra con arco), und weil sie dabei, gleich dem Violoncelle, zwischen den Knien gehalten wird, Violoncell-Guitarre oder Knie-Guitarre (wie Knie-Geige). Im Uebrigen ist sie der gewöhnlichen Guitarre ziemlich, ja fast ganz ähnlich, nur etwas größer; das Griffbrett, das indeß mit Bunden versehen ist, natürlich etwas abgerundet, gewölbt, so wie auch Decke und Boden; unter den Saiten, die ebenfalls unten an einen Saitenhalter befestigt sind, an der Stelle des gewöhnlichen Schallloches, ein Steg (wie beim Violoncell), und neben diesem 2 etwas länglich geschweifte Einschnitte, die den Zweck der sog. F-Löcher bei den Geigen erfüllen. Das ganze Instrument ist demnach wohl nichts viel Anderes als eine guitarrenähnliche, niedlichere Gambenviole, oder Viola bastarda, und daher, gleich dieser, besonders zu Doppelgriffen und Arpeggiaturen geeignet. Die Stimmung ist die gewöhnliche der Guitarren: E, A, d, g, h, e. Schreiber dies hat das Instrument noch nicht gehört; der Versicherung Anderer zufolge aber ist sein Klang bezaubernd schön, einem Blaseinstrumente ähnlich singend, und in der Höhe besonders den Oboenton, in der Tiefe aber das Bassethorn nachahmend. Nebstdem gewährt es große Leichtigkeit in der Behandlung. Chromatische Läufe z. B. mögen sie in einfachen oder in Doppelgriffen (Terzen) bestehen, werden durch bloßes Abgleiten der Finger auf dem mit Bunden versehenen Griffbrette hervorgebracht. Sehr anmuthig soll der Gesang dieses Instruments

unter Begleitung einer gewöhnlichen Guitarre seyn. Am besten verfertigt wird es von den Instrumentenmachern Staufer und Ertl in Wien, die auch ein K. K. Privilegium darauf erhielten.

Guitarrenaufsatz (Capo tasto), s. Guitarre.

Guitarren-Harfe, eins jener in den letzten Decennien in großer Zahl erfundenen Instrumenten, die, als bloße Modificationen irgend eines anderen bereits vorhandenen Instruments, sich durch nichts besonders Characteristisches auszeichnen. Es ist eine mehrsaitige Guitarre, die aber, wie die Harfe aufrecht stehend, mit der rechten Hand gespielt wird, während die linke Hand auf einem kurzen Griffbrette die Töne greift. Es eignet sich nur zur Begleitung des Gesanges in einfachen Accorden, und hat deshalb auch, ungeachtet seines wunderbaren, ätherischen Klanges, der mehr dem der Aeolsharfe als der Guitarre ähnlich ist, wegen der unstreitig größeren Mannigfaltigkeit dieser letzteren, noch wenig Theilnahme gefunden. Im Grunde ist es auch nur eine Verbesserung der alten Kugelharfe, mit mehr Saiten bezogen und mit einem größeren Resonanzboden versehen.

Gukuk, s. Kukuk und Cuculus.

Gumpelzhainer, Adam, wurde geb. zu Trosberg in Baiern 1560. Sein Vater, ein sehr strenger Mann, jagte ihn nebst seinem Bruder, als Beide noch junge Knaben waren, aus dem Hause, weil sie mit ihren Armbrüsten des Nachbars Fenster eingeschossen hatten. Das aber ward Veranlassung zu seinem nachmaligen großen Künstler-Rufe. Ein wohlthätiger Verwandter nahm sich seiner an, und schickte ihn nach Oettingen und von da nach Augsburg, wo er neben den Schulstudien von einem M. Jodocus Enzmüller, der damals in dem dasigen Ulrichskloster lebte, hauptsächlich auch in der Musik unterrichtet ward. Nach erlangter Fähigkeit ertheilte er nachgehends selbst Unterricht darin, namentlich im Gesange, und 1575 trat er als Musikus in Herzogl. Würtembergische Dienste; 1581 aber, nachdem er sich durch die Composition einer großen Menge geistlicher, auch weltlicher Lieder bereits einen bedeutenden Namen erworben hatte, kam er als Cantor nach Augsburg, wo er dann auch zu Anfange des 17ten Jahrhunderts starb. Das Jahr findet sich nirgends aufgezeichnet. Seine Muse blieb stets vorzugsweise der geistlichen Liedercomposition gewidmet, und Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon eine Menge größerer Sammlungen von dergleichen Werken seiner Arbeit an. Viele davon sind mehrstimmig (bis zu 8 Stimmen). Und 1595 schrieb er auch ein „Compendium musicae latinum-germanicum", das bis 1605 schon 4 verschiedene Auflagen erlebte. Dieser großen Theilnahme von Seiten des musikalischen Publikums erfreuten sich indeß auch mehrere seiner Compositionen, deren einige sogar 6 bis 8 Mal neu aufgelegt werden mußten. N.

Gumpenhuber hieß, nächst Hebenstreit, der größte Virtuos auf dem Pantaleon. Aus seinem Leben ist bis jetzt jedoch nur bekannt, daß er von 1755 bis 1758 als Kaiserl. Cammermusikus zu Petersburg angestellt war, nach der Zeit aber Rußland ganz verließ, und daß er viele Concerte und Capricen für sein Instrument componirt hat, von denen er jedoch nur sehr wenige in den Druck gab.

Günther, Friedrich, aus dem Hohenstein'schen gebürtig, widmete sich als Bassist seit 1768 dem Theater, und blühete als solcher besonders in der Zeit von ungefähr 1770 bis 1780, wo er bei den Theatern zu Gotha und Weimar engagirt war. Um 1790 verließ er das Theater ganz und

ging nach Basel, wo er seine noch übrige Lebenszeit bei einem Hrn. Turneysen zubrachte.

Gurgelton. Vergl. zuvor den Artikel Gaumenton. Unter Gurgelton versteht man in der Gesanglehre theils die Tongebung, welche man Gaumenton nennt, theils aber auch bezeichnet man mit diesem Ausdrucke die tiefsten Töne einer jeden Stimme, welche mit übermäßiger Kraftanstrengung durch ein gewaltsames Herunterpressen des ganzen Stimmcanals hervorgebracht werden. Rauheit der Stimme, Verlust des Metallklanges sind die vornehmsten Folgen dieses Fehlers. Man vermeidet ihn, wenn man diese tiefen Töne minder stark ansetzt und durch äußere Betastung (unmittelbar unter dem sogen. Adamsapfel) das Herunterpressen des Kehlkopfes verhindert. Rauenburg.

Gürrlich, Joseph Augustin, Königl. Preußischer Capellmeister, ausgezeichneter Musiklehrer und geschmackvoller Componist in Berlin, wurde 1761 zu Münsterberg in Schlesien geboren, besuchte Anfangs die damals von den Jesuiten geleitete lateinische Schule in Breslau, und übte dabei früh die Musik, besonders Clavier und Orgel. Hierauf hörte er in Breslau theologische Collegien, bis er 1781, in seinem 20sten Jahre, zum Lehrer an die katholische Schule bei der Hedwigskirche und zugleich zum Organisten an dieser Kirche nach Berlin berufen wurde. 1790 wurde er als Cammermusikus und Contrabassist in der Königl. Capelle angestellt, und componirte seitdem mit Beifall kleine Ballette, mehrere, und darunter wahrhaft schöne, italienische Scenen und Arien u. s. w. Bei der Vereinigung der beiden Königl. Theater und der neuen Organisation der Königl. Capelle wurde er im Julius 1811 neben F. L. Seidel als Musikdirector unter der Verpflichtung angestellt, die kleineren Opern einzustudiren und ihre Aufführung am Pianoforte zu leiten. Von seinen späteren Compositionen erwarben sich besonders die Ballette „der Opernschneider" und „die Rückkehr", so wie die Oper „Hans Max Gießbrecht von der Humpenburg", von Kotzebue, durch phantasiereiche und liebliche Melodien allgemeinen Beifall, und ihm insbesondere die Ehre, im März 1816 zum Königl. Capellmeister ernannt zu werden. Er starb aber schon am 27sten Junius 1817, zu früh für seine Familie und für die Kunst, für welche letztere er eben eine neue Oper „Alfred" bearbeitete. Am 4ten Julius 1817 wurde in der katholischen Hedwigskirche, den Gebräuchen derselben gemäß, Mozart's „Requiem", unter Leitung des Capellmeisters B. A. Weber, von der Königl. Capelle und allen Königl. Sängern und Sängerinnen zu seinem Andenken aufgeführt. — Gürrlich war ein braver, bescheidener, in seiner Kunst gründlich gebildeter und fleißiger Mann, der es sich sein ganzes Leben hindurch nur allzu sauer hatte müssen werden lassen, bis er endlich zu einer weniger sorgenvollen Stellung gelangte, deren Vortheile er aber nun nur so kurze Zeit genoß. Alle Kennerstimmen vereinigten sich, die mannigfaltigen Talente dieses Künstlers zu würdigen. Als Cembalist begleitete er mit Präcision und tiefer Einsicht in den Geist des aufzuführenden Stückes, mit Schonung und fester Haltung der Mensur und mit Anwendung aller der Feinheiten, die bei einer feinen u. delikaten Begleitung gefordert werden können. Als Lehrer des Gesanges, des Clavierspiels und der Tonsetzkunst wurde er unter die besten gezählt, welche Berlin zu seiner Zeit aufzuweisen hatte; und durch gewandte Direction der Opern machte er sich den Freunden des Theaters sehr schätzbar, wie durch sein angenehmes und freundliches Benehmen bei allen Mitgliedern der Capelle sehr beliebt. Seine hinterlassenen Compositionen bestehen in dem Oratorium „L'Obedienza di

Gionata" (der Gehorsam des Jonathan — Manuscript); der Cantate zu Meierotto's Todtenfeier (mit Hurka 1801 gemeinschaftlich componirt — Manuscript); den Opern und Balletten: „das Incognito" (komisch 1797), „das Opfer vor der Bildsäule des Amor" (pantomimisches Schäferballet, 1802).; „Vertumnus und Pomona oder die Verwandlungen aus Liebe" (heroisch-pantomimisches Ballet, 1804), „der Dorfschulmeister" (komisch-pantomimisches Ballet, 1804), „der Opernschneider" (ebenso 1804), verschiedene Musikstücke zu dem thespischen Trauerspiele „Calirhoe" (1805), „die Einschiffung nach Cythera" (heroisches Schäferballet, 1805), „die Schwestern als Nebenbuhlerinnen oder der großmüthige Corsar" (pantom. Ballet, 1805), „der unterbrochene Dorfjahrmarkt" (ebenso, 1805), verschiedene Musikstücke zu dem vaterländischen Trauerspiele „Woldemar, Markgraf von Brandenburg", „die Launen des Verliebten" (Schäferspiel von Göthe), „Echo und Narcissus" (pantom. Ballet, 1813), „die glückliche Rückkehr" (milit. Bal. 1814), „Hans Max Gießbrecht von der Humpenburg" (kom. Oper 1815), „Lukas und Laurette oder der verabschiedete Bräutigam" (pantom. Bal. 1815), „die Rückkehr des Mars" (ebenso), verschiedene Musikstücke zu dem Trauerspiele „der standhafte Prinz Don Fernando von Portugal" (1816), „die deutschen Frauen" (Ballet), „Alexander und Campaspe" (Ballet), „der Maler oder die Wintervergnügungen" (kom. pantom. Bal., 1817), „Alfred der Große" (s. oben); und dann in vielen verschiedenen Sachen für Clavier, Harmonika, und ein- und mehrstimmigen Gesang, die sich alle eine rege Theilnahme erwarben. Leider sind die meisten Manuscript geblieben. v. Wzrd.

Gusikow, Joseph, der bekannte und derzeit in Wien, Leipzig, Berlin u. anderen Städten Deutschlands so großes Aufsehen erregende Virtuos auf dem Holz- und Stroh-Instrumente, wurde 1809 zu Slow in Russisch-Polen von israelitischen Eltern geboren. Sein Vater war ein armer Flötenspieler, der sich durch Musikmachen bei Hochzeiten u. dgl. Gelegenheiten sein Brod verdienen mußte, dabei aber ein frommer Mann, seinem Glauben treu nachlebend; und so ward auch Joseph erzogen: zum frommen Spielmanne, wie wir ihn in den slavischen Ländern, gleichsam einem erblichen Zunftgewerbe angehörend, nicht selten antreffen. Er lernte beim Vater die Flöte, machte bei seinem natürlichen Talente und einer, wenn auch noch rohen, doch außerordentlichen Liebe zur Musik (in seiner Art) erstaunliche Fortschritte darauf, und unterstützte daher jenen bald bei seinem oft sehr lästigen Geschäfte. Noten kannte er damals noch nicht; sein ganzes Musikrepertoir bestand in den hebräisch-, auch russisch- und polnisch-nationalen Melodien, welche er nach dem Gehör erlernte und spielte, und die das Eigenthümliche haben, daß sie ziemlich alle aus Moll gehen. In seinem 17ten Jahre heirathete er, wie es in seiner Gegend Sitte ist, und nun flossen mehrere Jahre ganz einförmig mit dem Gewerbe eines gewöhnlichen Spielmannes, das ihn indeß, mit Vater und Brüdern, oft kleine Wanderungen bis nach Moskau machen ließ, dahin, bis 1831, in welchem Jahre ihn eine schwere Brustkrankheit befiel, die ihn nöthigte, sein bisheriges Geschäft als Flötist ganz aufzugeben. Die Noth, in welche er und seine ganze Familie dadurch gesetzt wurde, war groß; doch die Rettung daraus auch wieder nahe. Schon seit unendlichen Zeiten nämlich findet sich unter den Russen, Kosaken, Tartaren, Polen, Lithauern, insbesondere aber unter den Gebirgsvölkern gegen die Karpathen und dem Ural hin, ein rohes, einfaches Instrument, Jerova i Salamo genannt, welches, ungeachtet seiner noch größeren Unvollkommenheit, bei ihnen die Stelle des Dudelsacks in anderen Ländern

vertritt, und dessen einfaches Spiel bei keinem Feste namentlich des Landvolks, und zumal wenn es ein Volksfest ist, fehlen darf, — und auf diesem Instrumente, das von Holz ist und geschlagen wird, übte sich nun Gusikow, der vorher schon, dem allgemeinen Willen sich fügend, sich einige Geschicklichkeit darauf erlangt hatte, mit vielem Fleiße. „Mir war — so erzählte er selbst dem Hrn. S. Schlesinger in Wien, der seine Biographie nebst seinem Portrait und einer Abbildung seines Instruments bei Tendler in Wien herausgab — mir war die Behandlung dieses Instruments nicht unangenehm, der sanften Töne willen, die ich so sehr liebe, während alles Lärmende mich auf das Beleidigendste angreift. Aber es verdroß mich, daß man seiner Einfachheit wegen so wenig auf ihm leisten kann, und ich vernachlässigte es ziemlich, bis es das Schicksal anders wollte." Dieses zwang ihn, wie wir wissen, die geliebte Flöte zu verlassen, und mit der ihm eigenen Beharrlichkeit der vorher verachteten Holzfiedel anzuhangen. Ihr Mangel reitzte ihn, neben der praktischen Uebung, zur Verbesserung, und alle seine Geisteskräfte strengte er dazu an. Zuerst vermehrte er die Zahl der Hölzer und erweiterte den Tonumfang; dann schärfte er sie an beiden Enden mehr zu, und brachte sie in eine nach Harmonie und Scala geregelte Ordnung; endlich verband er sie mit einander, und so erhielt das Instrument nach und nach seine jetzige Gestalt, in welcher die höchste Einfachheit mit sinnreicher Erfindung sich vereinigt. Man sehe seine Beschreibung unter dem Art. Harmonika — Holzharmonika, welchen Namen wir schicklicher ihm zu geben glauben. — Durch angestrengten Fleiß zu einer immer größeren Virtuosität auf dem Instrumente gelangt, erregte G. auch bald Aufsehen in seiner nächsten Umgebung, von der aus aber das Gerücht des Außerordentlichen sich immer weiter und weiter verbreitete. Er ging zuerst nach Moskau, und der Beifall, den er hier fand, gab den Zureden seiner Freunde, die Reise noch weiter fortzusetzen, die erwünschte Kraft. Bescheiden, wie er lebt, wanderte er mit nichts weniger als glänzenden Erwartungen nach Kiew, als gerade Lipinsky sich dort befand, der ihn bewunderte und aufmunterte. Das trieb zu noch fleißigerer Uebung: Tag und Nacht ward gearbeitet, selbst mit Hintenansetzung seiner Gesundheit. In Odessa, wo er nach dem 1834 unter ungeheurem Zulaufe des Volkes, das erstaunt seinem Nationalinstrumente ganz neue Töne entlocken hörte, im ital. Theater Concerte gab, und wo ihn auch die berühmten Reisenden Lamartine und Michaud hörten, faßte er, aus Veranlassung des großen Geld-Verdienstes und auf den Rath des kunstsinnigen Grafen Waranzow, auf dessen Schlosse er einige Zeit lebte, zuerst den Entschluß zu der großen, und so unerwartet erfolgreichen Wanderung durch Europa, auf der er jetzt (1836) noch sich befindet, und aller Welt den Beweis liefert, wie selbst in dem Unscheinbarsten eine göttliche Kraft lebt. Ueber Miekalaczew, wo er vor dem Admiral Grey spielte, ging er nach Lemberg, Krakau, Wien 2c. In letztgenannter Stadt besonders war der Beifall, den er erhielt, ungeachtet ihm ein nur schwacher Ruf vorausgegangen, beispiellos. — Abgesehen von der bewunderswerthen Virtuosität, welche er auf dem allerdings noch immer mangelhaften Instrumente entwickelt, gewährt der Besuch der Concerte G's, dem sinnigen und fühlenden Kunstfreunde, ein ganz eigenthümliches Interesse. Ist die Menge versammelt, in gespannter Erwartung still, so erscheint der polnische Jude mit dem langen Barte, aber in moderner Tracht, seinem bleichen, wehemüthigen Angesichte, den ernsten Zügen voll Kummers, wie zu der Zeit, wo — wie Saphir sagt — seine Vorfahren ihre Harfen an die Trauerweiden Babilons hingen, eine fremde

Gestalt, umgeben von 4 ihm Gleichenden (darunter ein älterer Bruder, der ihm auf der Violine accompagnirt); einige Bündelchen Stroh werden gebracht, und viele Stückchen Tannenholz; man schaut und lächelt; die schwachen, metalllosen Töne, die dem Holze durch kunstverständige, naturbemeisternde, geniale Berührung entklingen, schlagen fremdartig an das Ohr, und man sieht sich Anfangs unbefriedigt an; aber alsbald wird man unwiderstehlich hingerissen, man kann sich der Begeisterung nicht mehr erwehren, und Töne des Staunens entpressen sich der Brust; die Blässe des eigenen Antlitzes des Spielenden, Spuren schwerer körperlicher Leiden, die seine tief markirten Züge noch geistreicher machen, vergeht scheinbar, jede seiner Mienen wird immer belebter, sein Blick strahlt selbst Begeisterung, die ganze Gestalt wird immer größer und nimmt einen edleren Ausdruck an: — so wird Alles durch Alles hingerissen, und das Bravo! was man ihm ruft, entfliegt unbewußt gleichsam, als Ausruf der höchsten Bewunderung, den Lippen. Man sieht und hört einen Künstler, und fühlt gar nicht, daß man eine eigentliche Musik in dem gewöhnlichen Sinne entbehrt. In dieser allmächtigen Wirkung aber findet G. auch seinen größten Lohn, und ist er nicht frey von aller Begierde nach irdischem Gewinn, so müssen wir doch ein Gefühl, eine Leidenschaft als vorherrschend in ihm erkennen, die zwar nach Ehre geizt und ringt, aber ohne Ehrgeiz zu seyn gerade das belebende Element ist, ohne welches niemals ein großer Künstler erstand. Dr. Sch.

Gussel oder Gusli, ist eine Art liegender Harfe, die man besonders in Rußland häufig antrifft. In Ansehung der äußeren Form gleicht sie dem Claviere, oder auch dem sog. Cymbal oder Hackebrett, nur daß sie weder wie jenes Tangenten hat, noch wie dieses mit Klöppeln geschlagen, sondern mittelst Reißen der Drahtsaiten mit den Fingern gespielt wird. Ihr Umfang begreift einige Töne über 2 Octaven, aber blos im diatonischen Klanggeschlechte; kommen in dem Tonstücke erhöhte oder vertiefte, also sog. halbe Töne vor, so werden diese durch Niederdrücken der Saiten nahe am Stege mit den Fingern der linken Hand oder auch vermittelst eines einfachen Mechanismus, wie bei unseren gewöhnlichen Harfen durch die Haken, hervorgebracht. Der Nachklang der Saiten wird beim Spiel durch das Auflegen des hinteren Theils der inneren Hand (Daumenmuskel, vulgo Maus genannt) auf die Saiten, nach der Intonation nämlich, verhindert, während die Finger sogleich wieder andere Saiten greifen. Den Russen dient dies Instrument am meisten zur Begleitung des Gesanges, wozu es sich auch am schicklichsten eignet, da es mehr einer blos harmonischen als diese beherrschenden melodischen Musik fähig ist.

Gustav Wasa, als Gustav I. König von Schweden, ein Sohn des Herzogs Erich Wasa von Grypsholm, und daher nach seinem Familien-Namen auch Gustav Erichson genannt, wurde geboren 1490, und regierte von 1523 bis an seinen Tod 1560. Die weitere Geschichte dieses edlen, an Körper und Geist gleich großen, wahrhaft hoch erhabenen Regenten gehört nicht hieher, so wichtig und merkenswerth er selbst auch, als der erste Begründer der jetzigen Kunst-Cultur Schwedens und selbst fleißiger Ausüber der Musik, also ganz abgesehen von dem allgem. Interesse, das ihre mannigfachen Begebenheiten gewähren, uns als Musiker besonders in historischer Beziehung ist und seyn muß, denn was er für die Kunst that, und von seinen Nachfolgern, namentlich von König Gustav III. (geboren 1746 und von Ankerström ermordet 1792), als heilig anerkannt und

in der Wirkung befördernd auch aufrecht erhalten wurde, erzählt passender der Art. Scalden oder Scandinavische Musik in der dem Lande Schweden dort besonders gewidmeten Abtheilung; und dieser ist somit von dem Wißbegierigen hier zu vergleichen.

Gusto (ital.) — Geschmack; con gusto — mit Geschmack; gustoso — geschmackvoll, angenehm. Diese Bezeichnung des Vortrags bezieht sich immer nur auf das Angenehme (s. Angenehm) desselben, und analog mit unserem Begriffe von Geschmack und Geschmacksurtheil nicht auf das eigentliche Schöne in dem Tonstücke. In Beziehung auf dieses wird der Ausdruck immer ganz falsch gebraucht. S. d. Art. Geschmack. In einem mit con gusto oder gustoso überschriebenen Tonstücke müssen die Mittel, wodurch das Angenehme, das Wohlgefällige desselben bewirkt wird, stets die reichsten seyn, und in seinem Vortrage am meisten benutzt u. hervorgehoben werden. Ein wirklich schönes, d. h. durch künstlerische Darstellung eines kunstgemäßen Gegenstandes characteristisches Tonstück läßt sich wohl mit Ausdruck (con espressione), streng genommen aber nicht mit Geschmack blos vortragen, denn selbst die Verschiedenheit dieses letzteren kann sich wohl auf den Gegenstand an sich, nicht aber auf die eigentliche Schönheit desselben, die ewig wahr bleibt, sich beziehen. Componisten und Virtuosen machen darin freilich selten den gehörigen Unterschied, und gebrauchen con gusto und gustoso, wo con espressione oder dergl. stehen sollte, und umgekehrt; allein ein Mißverstand giebt der Sache selbst noch keine andere Bedeutung, und ein Fehler gegen diese, gegen die Regel und das Gesetz, hebt das Gesetz selbst noch nicht auf. Man spielt (singt) ein Tonstück mit Geschmack, wenn man es in einer dem Ohre angenehmen Manier, leicht und gefällig, vorträgt; und ein Tonstück ist mit Geschmack geschrieben (componirt), wenn es in dem Hörer das Gefühl des Angenehmen erregt. Das Angenehme an sich ist nun zwar niemals von dem Schönen ganz ausgeschlossen, aber es hat es nicht zu seiner hauptsächlichsten Bedingung; und so hat denn auch ein Vortrag con gusto immer etwas Schönes, das seinem Hauptcharacter gleichsam als anziehende Folie dient. Auf eine Veränderung des Zeitmaaßes, das immer noch daneben angezeigt ist und seyn muß, oder eine besondere Accentuirung dieser oder jener Noten, hat, wie sich aus dem Gesagten von selbst ergiebt, der Ausdruck, für sich betrachtet, nach keinen voraus bestimmbaren Einfluß. Wo dergleichen vielleicht eintreten kann oder muß, ist Sache des individuellen Geschmacksurtheils, das aus der Erfahrung und einem natürlichen Schönheitssinne seine Gesetze stellt. Vergl. auch den Art. Giusto. a.

Gustoso, s. den vorhergeh. Artikel.

Gut, in der Guidonischen Solmisation (s. d.) der Name des großen G, weil nämlich dieses der tiefste Ton des ganzen, aus 7 Hexachorden bestehenden Tonsystems des Guido war, und somit beim Solfeggiren auf diesen Ton keine andere als die Sylbe ut fallen konnte, da kein Hexachord tiefer, und die Solmisations-Sylbenreihe mit ut anfing. Jedes andere g konnte auch sol, re oder ut heißen (oder eigentlich mit einer von diesen Sylben gesungen werden), je nachdem nämlich das Hexachord mit c, f oder g begann. a.

Guter Tacttheil, s. Tact und Tacttheil.

Gymnopädie (γυμνοπαιδιά) hieß bei den Griechen zunächst ein Fest, das sie alljährig zu Sparta feierten, u. an welchem Knaben nackt (d. h.

— nach der Bedeutung des Wortes γυμνος — blos mit einem leichten Unterkleide angethan) zu tanzen und andere (gymnastische) Uebungen anzustellen pflegten; dann aber auch, und insbesondere, der Gesang, nach welchem sie diese Tänze und Uebungen anstellten, die meistens auch von jungen Lacedämonierinnen mit ausgeführt wurden. 48.

Gyrowetz, Adalbert, geboren zu Böhmisch=Budweis den 19ten Febr. 1763; sein Vater, Chordirector an der Domkirche daselbst, unterrichtete ihn musikalisch, und ließ ihn im Piaristen=Collegium die Humaniora absolviren. Den philosophischen Curs hörte er auf der Prager Hochschule, mußte aber wegen Kränklichkeit das bereits begonnene Studium der Rechtswissenschaften wieder verlassen, und kam als Sekretär in das Haus des Grafen Franz von Fünfkirchen, dessen ganze Umgebung, sogar das geistliche Personale, aus Musikern bestand, und wo auch G. während des Sommeraufenthaltes im Schlosse Chlumetz seine ersten Sinfonien nebst anderen Cammerstücken verfertigte. Ermuntert durch den seinen Versuchen zu Theil gewordenen Beifall entschloß er sich, auf Reisen zu gehen; verweilte zwei Jahre in Neapel, studirte unter Sala den Contrapunkt, schrieb mehrere Quartetten und, nach dem Wunsche des Königs, einige Serenaden für die organisirte Leyer. Ferner besuchte er Paris; der Musikverleger Imbault erkaufte seinen ganzen Manuscripten=Vorrath, und machte neue Bestellungen auf Sinfonien, Sonaten u. dergl. Nach Vollendung derselben schiffte G. nach England über, und wurde eben sowohl bei Hofe als von London's Kunstfreunden mit Auszeichnung aufgenommen. Drei Jahre entschwanden unter vielseitiger Beschäftigung, als sich Symptome eines seiner Gesundheit schädlichen klimatischen Einflusses zu zeigen begannen und, dem ärztlichen Rathe gemäß, seine Rückkehr auf den Continent beschleunigten. So sah er denn, nach 8jähriger Abwesenheit, sein deutsches Vaterland wieder; fixirte sich in Wien, wo er 1804 eine Capellmeisterstelle am K. K. Hof=Opern=Theater erhielt, nach dessen Verpachtung jedoch normalmäßig pensionirt wurde. Obgleich im Alter ziemlich vorgerückt, ist er immer noch thätig, munter, rüstig, heiter gelaunt, jovial und humoristisch; dabei höchst gefällig, wohlwollend und zuvorkommend, besonders gegen fremde, ihm empfohlene Kunstgenossen. G. war in seiner Blüthezeit ein eben so fertiger Clavier= als Violinspieler, kannte die Natur aller Blasinstrumente, und verstand somit auch zweckmäßig und effectreich für dieselben zu setzen. Er mußte im Componiren eine unendliche Leichtigkeit besitzen, denn der bei weitem noch nicht vollzählige Catalog giebt nebst Anderem auch an: gegen 30 Sinfonien; über 70 Violin=Quintette, Quartette, Divertissements und Notturnos; 18 Duette u. Trios; 60 u. einige Clavierwerke mit Begleitung, Concerte, Sonaten, Terzette 2c.; 6 Harmonie=Serenaden; 24 Menuetts; 24 Allemanden, 12 desgl.; mehrere Märsche; viele italienische und deutsche Lieder, Gesänge, Romanzen; Ariette e Canzonette; Cantaten, Messen u. andere Kirchenstücke; gegen 20 große Balletts und Pantomimen; einzelne Ouverturen, Gesang= und Tanzstücke, Entreacts u. s. w.; an 30 Opern und kleine Singspiele; darunter: „Selico und Berissa", „Agnes Sorel", „der Augenarzt", „Helene", „Federica e Adolfo", „der Sammtrock", „das zugemauerte Fenster", „il finto Stanislao" (für Mailand), „die Junggesellen=Wirthschaft", „der blinde Harfner", „Mirina", „der betrogene Betrüger", „Emerita", „der Gemahl von Ohngefähr", „Ida", „die Prüfung", „das Winterquartier in Amerika", „die Pagen des Herzogs von Vendome", „das Gespenst", „Aladin", „das Ständchen", „der dreizehnte Mantel", „Felix und Adele"

u. s. w.; aus mehreren derselben Einzelnes in Clavierauszügen und anderen Arrangements gedruckt. 18.

Was den Charakter und Styl der Compositionen G's betrifft, nahm seine Muse ziemlich dieselbe Richtung, in welcher unter Anderen Weigl das Ziel seiner Kunst zu erstreben sich bemühte. Dies giebt sich namentlich aus dem Singspiele „der Augenarzt" kund, in welchem sich die deutlichsten Anklänge an Weigl's „Schweizerfamilie" vorfinden. Wie hier, und überhaupt in Weigl's Werken, fehlt es auch in G's Dichtungen nicht an zart gedachten Melodien und einer wohlthuenden Oekonomie in der harmonischen Anordnung. Auch die characteristische Darstellung und Behandlung erscheint durchgehends als überlegt, wahr und nicht selten sogar scharf markirt. Allein die überall hervortretende Neigung, die Melodien in kurzen Noten dahinfließen zu lassen, was uns auch an Weigl nicht gefällt, bringt so oft ein parlando, wenn auch nur scheinbar und gegen den Willen des Componisten, in den Gesang, daß, selbst abgesehen noch von der dadurch oft entstehenden undeclamatorischen Trennung der Wörter und Worte durch kleine Zwischensätze, Pausen, Tact-Eintheilung rc., derselbe in einer gewissen Abgebrochenheit erscheint, die seinem sonst so natürlichen und gemüthlichen rhythmischen Gange nothwendig schaden muß, und den Componisten unverhinderlich dem Verdachte der Lauheit und Erschlafftheit aussetzt. Dagegen wieder ist der Styl G's ein so leichter und gefälliger, daß namentlich der Dilettant gewiß gern und unterhalten belohnt bei seinen Werken verweilt, und sich so recht wohl und behaglich in dem Schooße seiner Muse fühlt. Nirgends findet sich eine sonderliche Schwierigkeit, und das Pianoforte überall eine reiche Ausbeute zur gesellschaftlichen Unterhaltung.

Die Redaction.

H.

H. Ueber die Geschichte des Tones h in unserer Musik vergl. die Art. Alphabet und B. — Es ist die siebente diatonische Stufe unsers modernen Tonsystems, oder die zwölfte (letzte) Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter, die bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung zu dem Grundtone c in dem Verhältnisse von $^8/_{15}$ gebraucht wird, d. h. $^8/_{15}$ von der Länge der Saite c lang ist. — In der Guidonischen Solmisation hieß dieser Ton b mi, wenn nämlich das Herachord von g anfing. — Wegen des blos diatonischen Systems der älteren Musik konnte er, der Ton h, in ihr niemals als Grundton einer Tonart gebraucht werden, da ihm die reine Quinte (fis) fehlte; in der heutigen Musik hingegen dient er als Grundton sowohl von einer Moll- als Dur-Tonart. — Das h der verschiedenen Octaven wird bezeichnet durch $\underline{H}$ = dem h der sog. Contra-, H = dem h der tiefen, h = der kleinen, $\bar{h}$ = der eingestrichenen, $\bar{\bar{h}}$ = der zweigestrichenen, $\bar{\bar{\bar{h}}}$ = der dreigestr., und $\bar{\bar{\bar{\bar{h}}}}$ = der viergestrichenen Octave. — Im Französischen und Italienischen heißt der Ton h — si.

Haack oder **Haak**, 1) **Carl**, nach dem Urtheile mehrerer Kenner zu seiner Zeit einer der vorzüglichsten Clavier- und Violin-Virtuosen, wurde

1757 zu Potsdam geboren, wo er sich auch in seiner Kunst bildete und nachgehends eine Zeitlang (um 1782) als Concertmeister der Capelle des Prinzen von Preußen vorstand. Später kam er als erster Violinist und Concertmeister in die Königliche Capelle zu Berlin, und hier bewährte er sich besonders als erfahrner und talentvoller Componist. Er schrieb Mehreres sowohl für Violine als Clavier; für erstere namentlich einige bedeutende Concerte, unter denen eins aus D=Moll sehr gerühmt wird; für letzteres besonders Sonaten und Rondo's, viele andere kleinere Sachen, als Duette, Terzette, Solo's 2c., nicht mitgerechnet. Alle zeichnen sich durch Reinheit des Satzes und eine sowohl dem Instrumente als der ganzen Tendenz und dem Character des Tonstücks angemessene Haltung aus. — Sein jüngerer Bruder — 2) Friedrich H., der sich hauptsächlich dem Clavier= und Orgelspiele und unter Fasch's Leitung der Composition widmete, wurde geb. zu Potsdam 1760, und erhielt seines ausnehmenden Talentes wegen schon als Knabe eine Stelle in der dasigen Capelle des Kronprinzen von Preußen. Seine geringere Lust zur Violine aber, die er in derselben spielen mußte, ließ ihn jene bald aufgeben, und 1779 lieber die Stelle eines Organisten zu Stargard in Pommern annehmen. Von hier kam er später als Musikdirector und Organist an die Schloßkirche zu Stettin. Seine Verdienste um den Musikzustand daselbst kann nur der gehörig zu würdigen verstehen, der mit den früheren und späteren diesseitigen Ortsverhältnissen genau bekannt ist. Sehen wir dabei auch ab von dem nachahmungswürdigen Muster, das er durch sein Spiel der Orgel wie durch seine Compositionen für dieselbe (Vorspiele, Fugen 2c.) gleich vom ersten Tage seines Amtsantritts an allen näher stehenden Kunstverwandten aufstellte, so müssen dieselben doch noch groß genannt werden. Durch ein stehendes Liebhaber=Concert, dessen Theilnehmer sich von Jahr zu Jahr vermehrten, und dem er seit 1793 als Director, mit weiser Wahl der in demselben aufzuführenden Tonwerke, vorstand, verbreitete er nicht allein viel Sinn für Musik, sondern gab auch dem allgemeinen Geschmacke in ihr eine bestimmtere und bessere Richtung. Dazu gab ihm dasselbe Veranlassung zur Composition mehrerer größerer Vocal= und Instrumentalwerke, die stets als Muster ihrer Art gelten; so z. B. eines Oratoriums, mehrerer Sinfonien, der Oper „die Geisterinsel" von Gotter, die vorher schon von Reichardt, Fleischmann und Zumsteeg in Musik gesetzt worden war, u. a. m. Die kleineren Werke, die wir von ihm besitzen, als Quartette, Violinsolo's, Claviersonaten 2c., sind Jugendarbeiten von ihm; als solche gleichwohl aber nicht minder schätzenswerth, wie z. B. das Es=Dur=Concert für Clavier, das Hummel in Berlin druckte, wo H. sich mehrere Male hatte öffentlich hören lassen. An diese reihen sich aber auch seine jüngsten Arbeiten wieder an, indem aus ihnen offenbar ein Ermüden der großen Kraft hervorleuchtet, die wir an seinen früheren Werken zu bewundern genöthigt waren. Sie sind sämmtlich für das Clavier bestimmt, und bestehen auch wieder in kleineren Sonaten, Rondo's, Tänzen 2c., die den Zweck der Unterhaltung und Uebung indeß nie verfehlen. Lwe.

Haas, Johann Martin, geb. zu Engelthal am 25sten Jan. 1696, wurde zuerst auf dem Gymnasium poeticum zu Regensburg sowohl in der Musik als in den gewöhnlichen Schul=Wissenschaften gebildet, u. studirte nachgehends von 1714 bis 1718 Theologie zu Altdorf. 1720 kam er in das Seminar zu Nürnberg, und von hier ward er endlich 1721 als Cantor und Musikdirector nach Altdorf berufen, wo er auch, nach 30jähriger rühmlichster Verwaltung seines Amtes, am 5ten Juni 1750 starb. Die Würde eines

Kaiserl. gekrönten Poeten erhielt er 1737 aus Veranlassung mehrerer Disputationen und Gedichte, die er in dem Jahre bei Einweihung der Universität Göttingen dorthin gesandt hatte. Von seinen Werken sind noch übrig: „Des Altdorfischen Zions harmonische Freude im Singen und Spielen" (Altdorf 1722. 8) — Texte zu Kirchenmusiken, die er aber größtentheils selbst in Musik gesetzt hat; und „Chor-Arien für die Singschüler".

Haas, Pater Ildefons, zuletzt Bibliothekar und Benedictiner zu Ettenheimmünster, wo er am 30sten Mai 1791 starb, wurde geb. zu Offenburg am 23sten April 1735, und war ein tüchtiger Theoretiker und talentvoller Componist, auch fertiger Violinvirtuos und angenehmer Sänger. Im Violinspiele unterrichtete ihn von 1747 an der Baden'sche Hofmusikus Wolbrecht. 1751 trat er in obiges Kloster, wo er die Zeit zwischen Vollendung seiner Vorstudien und der Ernennung zum Priester (1759) besonders dem Studium der Musik und der weiteren Uebung auf der Violine widmete, und Letzteres zwar unter Wenzel Stamitz's Leitung, der zufällig um 1755 zu Ettenheimmünster sich aufhielt. Seinen theoretischen Studien legte er, neben dem besonderen brieflichen Unterrichte eines Pater Istrid Kaiser, Abt Vogler und Portmann, die Werke von Mattheson und Marpurg zum Grunde, hauptsächlich aber Fux's Gradus ad Parnassum, von dem er behauptete, daß jeder Tonsetzer wenigstens drei Jahre lang „die strenge Fuxische Contrapunktsfolter aushalten sollte". Von 1760 ohngefähr galt er in seiner Gegend allgemein für den besten Kirchencomponisten, und im Violinspiele hatte er eine so enorme Fertigkeit sich erworben, daß ihm keine der vorhandenen Compositionen schwer genug war, und er sich daher seine Sachen selbst schreiben mußte. Sein erstes Werk, was gedruckt erschien (1764), war eine Sammlung Vesperhymnen. Ihr folgten dann Offertorien (darunter ein besonders schönes Ego sum pastor bonus), Kirchenlieder für Landchöre, Salve regina, Antiphonae Marianae (Alma redemtoris, Ave regina, Regina coeli, Salve regina), Messen, Vespern in Menge. Auch Schauspiele schrieb er für Offenburg mehrere, schon von 1759 an. Die vielen übrigen Arbeiten, die neben seinen fleißigen musikalischen Studien, Compositionen ꝛc. sein Beruf als Priester, Bibliothekar, Archivar, Professor der Theologie und Pfarrer ihm auferlegte, welche Aemter er alle mehrere Male in seinem Kloster bekleidete, und die zudem ihm zu einer weit verbreiteten Correspondenz Veranlassung gaben, hatten seine körperliche Gesundheit frühzeitig geschwächt, und sein Tod war zwar ein schneller, aber schwerer. Noch sechs Wochen vor diesem begann er, aus bloßer Liebhaberei und um seiner Kunst willen, das Studium der höheren Mathematik. Nach Christmann's Schilderung im Correspondenten von 1791 pag. 297 ff. war H. auch ein vortrefflicher Mensch, ein wahres Muster moralischen und gottgefälligen Lebens, das seinem Kloster einen segensreichen Ruf brachte. 7.

Haas, Ignaz, ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts sehr berühmter Orgelspieler und Contrapunktist, war damals Musikdirector in seinem Geburtsorte Königgrätz. Man hat von ihm mehrere Claviersachen, auf welche sich jedoch jener Ruf, den er besonders in seinem Vaterlande genoß, nicht wohl begründen läßt.

Haase, 1) Ludwig, Königl. Sächsischer Cammermusikus zu Dresden, Virtuos auf der Violine und dem Waldhorne, wurde geboren zu Dessau am 25sten December 1799. Sein Vater war in der Capelle daselbst angestellt und ward sein erster Lehrer in der Musik. Darauf unterrichtete ihn der Cammermusikus Dittmar im Violinspiele, und in seinem 15ten Jahre

kam er nach Dresden, wo dann die Concertmeister Morgenroth und Polledro seine Ausbildung vollendeten. Damals war die Violine noch nicht sein Hauptinstrument, sondern das Waldhorn, neben dem er indeß jene stets fleißig übte. Seine Fertigkeit auf dem Waldhorne war außerordentlich, und schon 1817 erhielt er daher eine Stelle als Waldhornist in der Königl. Capelle zu Dresden. Die Uebungen wurden rastlos fortgesetzt, und die Stimmen darüber, welchem von Beiden, ihm oder seinem letzten Lehrer, der Vorzug ertheilt werden müsse, waren schon damals sehr getheilt. Jedenfalls gebührte ihm der Ruhm eines ausgebildeten Virtuosen auf seinem Instrumente, und diesen begründete er denn auch fester auf einer Reise, welche er zu Anfang des Jahres 1823 mit seinem Bruder August (s. unten) durch einen großen Theil von Deutschland (nach Leipzig, Weimar, Nürnberg, Hamburg, München, Cassel, Hanover u. a. O.) unternahm, und auf welcher besonders die Doppel-Concerte für zwei Waldhörner der beiden Brüder, wegen der vollkommenen Einheit ihres Vortrags und ihres angenehmen Tones, großen Beifall erhielten. An Enthusiasmus aber gränzte dieser, wenn unser Ludwig als Violinist auftrat. Als solcher gab er unter Anderem am 4. Jan. 1831 ein Concert in seiner Vaterstadt Dessau, dem auch der kunstliebende Herzog Leopold anwohnte, und von welchem er, als Anerkennung seiner Meisterschaft, den Titel eines Herzogl. Anhalt-Dessau'schen Hof-Concertmeisters erhielt. Nicht geringerer Beifall ward ihm im März 1833 zu Theil, wo er eine zweite Reise über Dessau nach Hamburg unternommen hatte, und mit Recht, denn mit dem feinsten Geschmacke weiß er durch kräftigen deutschen Bogenstrich dennoch die weiche, zarte Spielart des Italieners nachzuahmen, abgesehen auch von seiner bewundernswerthen Fertigkeit und reinen Intonation. Sein nach Erforderniß gleich zartes wie kräftiges Staccato verliert selbst im äußersten Pianissimo nichts von seiner eigenthümlichen Schönheit, so wie sein seelenvoller Ton, seine seltene Fertigkeit und Sicherheit in Doppelgriffen, die Kraft und Ausdauer im Spielen und der feine Anstand bei demselben überall nur die gerechteste Anerkennung fanden. Besonders bewunderte man seinen bogenführenden Arm, dessen Gelenke gleichsam — wie der Geiger sagt — die kräftigsten Stahlfedern zu haben scheinen. Ludwig H. ist ein Künstler im wahren Sinne des Worts; jeder seiner Töne hat Seele und kommt ihm vom Herzen, so wie er auch wieder mit magischer Gewalt den Weg zum Herzen der Zuhörer findet. Sein schon oben erwähnter älterer Bruder — 2) August H., der seit 1813 als erster Waldhornist in der Königl. Capelle zu Dresden angestellt ist, wurde geboren am 2ten März 1792 in Coswig bei Wittenberg, wo der Vater sich damals aufhielt. Sein erster Lehrer in der Musik war ebenfalls der Vater; doch ging er noch vor seinem Bruder (1811) nach Dresden, um hier seine Bildung zu vollenden. Von seinen Reisen, die er später mit seinem Bruder machte, ist oben schon das Nöthige berichtet worden. Er ist ein achtungswerther Meister auf seinem Instrumente; doch erreicht er, im Ganzen genommen, die Kunst seines Bruders noch bei Weitem nicht, so viele Vorzüge vor den meisten Waldhornisten Deutschlands, namentlich was ächt characteristische Behandlung seines Instruments betrifft, über welche unsere Horn-Virtuosen leider nur zu häufig hinausgehen, und so mancherlei andere wesentliche Kunstkenntnisse er auch in sich vereint. — Als Componisten haben wir beide Brüder noch nicht kennen gelernt.

Habeneck, Anton Franz, Capellmeister der Académie royal de musique und Generalinspector der Studien des Conservatoriums zu Paris, auch Professor der Violine an demselben, Ritter der Ehrenlegion 2c., wurde

geboren zu Mezières 1781. Sein Vater, Adam H., war ein Deutscher, aus der Gegend von Mannheim gebürtig, der in früher Jugend nach Frankreich ging, um als Musiker in französische Kriegsdienste zu treten, da vor der vorletzten französischen Revolution bei der französischen Militairmusik nur deutsche Künstler angestellt wurden. Vor Ausführung seines Entschlusses aber wandte er sich nach Paris, wo damals Stamitz, Fränzel u. a. Meister sich aufhielten, durch deren Unterricht er es zu einer großen Vollkommenheit auf seinem Instrumente, der Violine, brachte. Doch nahm er später, seinem ersten Vorsatze getreu, als Fagottist Militair-Dienste, verheirathete sich und ward Lehrer seiner 3 Söhne, die zu Mezières, wo der Vater in Garnison lag, geboren wurden, und unter denen sich nachmals besonders der älteste, unser Anton Franz, rühmlichst auszeichnete, einen fast weltberühmten Namen erwarb. Schon in seinem 10ten Jahre spielte er öffentlich Concerte auf der Violine. Gleichwohl mußte er, bei der Unvermögenheit seiner Eltern, bis in sein 18tes Jahr in der Provinz bleiben, und die wenige Gelegenheit, die er hier zur weiteren Ausbildung hatte, ist Schuld, daß sein eminentes Talent sich sogar schon in der Composition versuchte, noch ehe er irgend eine Regel des Satzes kannte. Er componirte in Brest, wo seine Eltern sich damals (1799) aufhielten, mehrere Violinconcerte und auch 3 Opern, die niemals zur Aufführung gekommen sind, Kenner und Musikliebhaber, denen sie zufällig oder durch seine eigene Mittheilung in die Hände kamen, jedoch bewogen, den Vater zu bitten, ihn nach Paris zu schicken. Der Ertrag eines Concertes deckte die Reisekosten dahin, weiter aber auch Nichts, und so kam H. arm im December 1801 in der Hauptstadt an. Sein Talent verschaffte ihm indessen bald eine Freistelle in dem Conservatoire, wo namentlich Baillot sehr vortheilhaft auf ihn wirkte, so daß er schon 1804 den ersten Preis im Violinspiele erhielt. Seine große Fertigkeit prima vista zu spielen, ward berühmt, und so oft ein Künstler Etwas für die Violine componirt hatte, wurde H. aufgesucht, um es vom Blatte zu lesen. Demungeachtet lange ohne Anstellung entschloß er sich endlich, des Broderwerbs wegen, wie der Vater auch Militairdienste als Hautboist zu nehmen. Baillot war es, der ihn von diesem Vorsatze abbrachte, und auf dessen Verwendung setzte ihm die Kaiserin Josephine, die ihn in einem öffentlichen Concerte gehört hatte, einen Jahrgehalt von 1200 Frcs. aus, da in der Kaiserlichen Capelle keine Stelle für ihn offen war. Nun spielte er öfter öffentlich und sein Ruf stieg mit jedem neuen Auftreten, besonders durch seinen Vortrag Beethovenscher Quartette, die vor ihm selbst einem Baillot und Mehul unbekannt waren. Nach der Rückkehr der Bourbons endlich kam er 1816 in die Königliche Capelle und zwar als Gehülfe von Rudolf Kreutzer, dem ersten Solospieler in der großen Oper. Bei Beförderung desselben zum zweiten Capellmeister ward er 1818 erster Solospieler, und als jener 1820 in die Stelle eines ersten Capellmeisters vorrückte, folgte er ihm auch in das zweite Capellmeister-Amt, wobei er die Stelle des ersten Solospielers beibehielt, bis er 1821 endlich zum Director der großen Oper ernannt wurde. Nun setzte er seinem Streben kein geringeres Ziel als eine Reformation oder vielmehr Verbesserung des gesammten Musikzustandes der weltberühmten Hauptstadt. Zuerst faßte er den Plan, in dem Concert spirit. Beethovens Sinfonien zur Aufführung zu bringen. Dieser scheiterte aber für damals noch an der gänzlichen Unbekanntschaft der Pariser Musiker mit der Muse jenes deutschen Tonhelden. Auch Carl M. v. Weber zur Aufführung einer neuen Oper zu gewinnen, um auf diesem Wege auf die Verbesserung der thea-

tralischen und musikalischen Darstellung des Operntheaters hinzuwirken, gelang ihm nicht; doch folgte dagegen Rossini seinem Rufe. Diesem seinem, dem französischen Geschmacke damals noch schnurstraks zuwider laufenden, Bestreben ist es denn auch wohl zuzuschreiben, daß 1824 Sosthène de Larochefoucauld an seiner Stelle die Oberleitung der Kunstangelegenheiten erhielt, und er, nachdem R. Kreutzer in den Ruhestand versetzt worden war, in die Stelle eines ersten Capellmeisters zurücktreten mußte. Die geringere Masse von Geschäften, die ihm als solchem oblag, ließ ihn indessen den Plan zur Aufführung Beethovenscher Musikwerke wieder aufnehmen, und es ist das von nicht geringer Bedeutung, und jene seine Zurücksetzung also mehr ein glückliches als unglückliches Ereigniß für die Pariser Musikcultur. Um des Erfolgs gewiß zu seyn, bildete er zu dem Zwecke zunächst eine kleine Gesellschaft von Künstlern, die er tüchtig einübte, und nun, nachdem das Publicum zu seinen Vorstellungen sich drängte, entstand ein allgemeiner Wetteifer, der alle bisherigen Hindernisse mit Riesenkraft auf einmal überwand. Aus jener Gesellschaft entstand die jetzige bekannte Société des concerts Habenecks in Paris, an der nur ehemalige Zöglinge des Conservatoriums Theil nehmen, und deren hoher künstlerischer Ruf über ganz Europa sich verbreitet hat. Eine gewisse Selbstständigkeit gewann jener Verein jedoch hauptsächlich erst, als die Herzogin von Berry, hingerissen mit von der lauten Bewunderung, mit welcher das Publicum, das früher allenfalls nur Mozart's und Haydn's Sinfonien gekannt hatte, Beethoven's derartige Werke hier hörte, ihn unter ihren besondern Schutz nahm. Den Sinfonien folgten endlich auch Beethovens Quartette in der öffentlichen Aufführung, und H. zeigte sich dabei selbst wieder als einen eben so fertigen als tief denkenden und fühlenden Violinspieler. Ein Haupterfolg von seinem ganzen Streben und Treiben aber war, daß er 1831 die Oberaufsicht über die sämmtlichen Studien des Conservatoriums erhielt, neben welcher er jedoch auch die früher schon erhaltene Professur der Violine an demselben fort bekleidet. Ein anderes Verdienst erwarb H. sich noch durch die Erfindung einer einfachen Maschine, vermittelst welcher durch 2 Pedale, rechts und links, gleichzeitig sowohl als abgesondert, der Tact in den Coulissen herauf angegeben werden kann, so daß die entferntesten Chöre sich darnach zu richten vermögen, da diesen der Tact eben so und zu derselben Zeit angegeben wird, wie und wo ihn der Capellmeister im Orchester schlägt. Man wandte dieselbe zuerst bei der Aufführung des „Robert" von Meyerbeer mit Erfolg an. Auch führte H. den Gebrauch der viersaitigen Contrabässe im Conservat. ein, wo man früher nur die 3saitigen kannte. In der Composition war, als selbst Schüler des Conservatoriums, natürlich Reicha sein Lehrer; doch hat er im Ganzen nur Wenig geschrieben: 2 Concerte und einige andere Stücke für die Violine, worunter eine große Polonaise für den Musikverein zu Lille (1829), in Gemeinschaft mit Schunke eine große Fantasie für Pianoforte und Violine, und einige Stücke zu der Oper „la lampe merveilleuse", die sich sämmtlich durch Originalität und Eleganz auszeichnen. Dagegen behauptet er als Violinspieler noch immer einen hohen Rang unter den Künstlern Frankreichs, und als Künstler überhaupt gebührt ihm vor aller Welt ein wahrer Ehrenplatz. Zu seinen ausgezeichneteren Schülern gehören unter Anderen die Violinisten Cuvillon und Alard. Von Character ist er ein sehr freundlicher, biederer und gefälliger Mann, dessen unterstützender Rath und Beistand Niemand entgeht, der durch Talent und Kunstbildung Anspruch darauf zu machen glauben darf. Namentlich fanden deutsche Künstler von jeher bei ihm die freundlichste Aufnahme.

Habermann, 1) Franz Johann, besonders merkwürdig als der Lehrer der beiden berühmten Componisten Misliweczek und Vogel, war bis 1773 viele Jahre Musikdirector an der Kajetanerkirche zu Prag, wo er auch 1712 geboren wurde. 1773 kam er als Chordirector nach Eger, wo er mehrere Jahre darauf auch die Stelle eines Musikdirectors erhielt, und um 1785 starb. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der besten Contrapunktisten, und mehrere Messen und Litaneyen, die wir noch von ihm gedruckt besitzen, bestätigen eines Theils auch diesen Ruf. Andere Werke von ihm, als Sinfonien und Sonaten, blieben Manuscript. Sein Bruder — 2) Carl, der ebenfalls zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Prag geboren wurde, galt zu seiner Zeit auch für einen tüchtigen Musiker, und schrieb besonders mehrere vortreffliche Messen und Offertorien, doch erreichte er den Ruf des Bruders bei Weitem nicht, und ein weiteres Nachforschen nach seinen sowohl äußerlichen Lebens- als blos künstlerischen Verhältnissen dürfte daher ein für die Kunst an sich wenig ergiebiges und überhaupt uninteressantes Unternehmen seyn.

Hackebrett, Cimbal, Dolce melo, auch Salterio tedesco, von Prätorius, wiewohl irrig, Barbiton genannt. Vergl. Barbitos. Die zweite Benennung muß nicht mit Cymbale oder Cymbalum verwechselt werden. Es ist alt und soll aus dem Psalterium entstanden seyn (s. d.). Seit langer Zeit hat es, die dreieckige Form immer mehr verlassen, die Gestalt eines Oblongums, welche Form ihm die Engländer gegeben haben sollen. Gewöhnlich ist es bis 4 Fuß lang, gegen 3 bis 3½ Fuß breit und 1 Fuß hoch, so daß es Aehnlichkeit mit einem viereckigen Kasten hat. Der Resonanzboden geht über das ganze Instrument und ist noch mit 2 nicht gar kleinen, rund verzierten Schalllöchern versehen. Die Drathsaiten ruhen auf 2 Stegen, und werden links vermittelst der Oesen, an den Saiten selbst angebracht, an Stifte gehangen, rechts an hölzerne Wirbel befestigt, wodurch sie in Stimmung gebracht werden. Diese Saiten sind von Messing oder Stahl. Der Bezug war Anfangs einchörig, seit langer Zeit aber wurde er zwei- und auch dreichörig. Früher war die Stimmung diatonisch, dann wurde sie chromatisch. Der Tonumfang bestand gewöhnlich aus 3, darauf aus 4 Octaven, von C bis zum dreigestrichenen c. Die Saiten werden mit 2 leichten Hämmerchen von Holz geschlagen, die an den Enden mit länglichen Knöpfchen versehen sind, damit die 2 oder 3 Saiten eines Tones zugleich getroffen werden. Eine Seite dieser Knöpfchen ist mit Tuch oder Filz überzogen, um damit ein piano hervorzubringen. Das forte ist außerordentlich durchdringend. Dieses Instrument, das des feinen Ausdrucks ermangelt, ist daher nur als begleitendes und füllendes, namentlich auf Tanzböden, zu verwenden, wo es aber auch völlig an seiner Stelle ist und ein Orchester zu ersetzen vermag. In Thüringen haben wir höchst geschickte Spieler dieses untergeordneten Instrumentes gehört, die weit Mehr und Angenehmeres darauf leisteten, als man erwarten sollte. Herumziehende Musikanten und Bergleute gebrauchen es als Fundamental-Instrument. Es kommt immer mehr ab; selbst auf dem Tanzboden der Landleute wird es seltener, so sehr dies auch sein rechter Platz ist. Sein scharfer Ton hat es schon lange in Mißcredit gebracht. Ottomarus Luscinius (Nachtigall) nennt es in seiner „Musurgia“ (1536 lateinisch gedruckt) S. 13: „instrumentum ignobile propter ingentem strepitum vocum.“ Man findet dort eine Abbildung desselben. b†.

Hackel, Anton, Rechnungs-Adjunkt bei der K. K. Bau-Direction in Wien, geboren daselbst den 11. April 1799, wurde von seinem, durch

mehrere medicinische Schriften bekannt gewordenen Vater, Johann Christoph H., gleichfalls zum Studium der Arzeneikunde bestimmt; mußte jedoch, durch der Eltern frühzeitigen Tod mit noch fünf unmündigen Geschwistern verwais't, die gewählte Lebensbahn wieder verlassen, und war, von wohlwollenden Freunden kräftig unterstützt, so glücklich, schon im Jünglingsalter eine, anfänglich geringe Bedienstung in jener Branche zu erhalten, bei welcher er gegenwärtig, durch allmähliges Vorrücken, sein anständiges Auskommen gesichert sieht. Anton's Vater, nicht nur Kenner und Verehrer der Tonkunst, sondern selbst ein geschmackvoller Sänger, und geübter Practiker auf mehreren Instrumenten, ließ auch seinen Sohn fast von Kindheit an schon im Pianofortespiel unterrichten; jedoch ohne bedeutenden Fortgang, da der Knabe wohl Talent, und besonders ein äußerst feines Gehör, dagegen aber wenig Stätigkeit, Ausdauer und anhaltenden Fleiß besaß. Erst später entwickelte sich die schlummernde Neigung für die Musik, hauptsächlich geweckt durch den mächtigen Impuls Beethoven'scher Tondichtungen, welche gründlich kennen und verstehen zu lernen, nunmehr das Ziel seiner sehnlichsten Wünsche wurde. Dieses zu erreichen, und alles Versäumte nach Möglichkeit einzubringen, begann H. unter Eman. Förster einen ordentlichen theoretischen Lehrkurs im Generalbasse, in der Harmonie, so wie im Contrapunkte; und zwar mit solch' regem Eifer, daß nach zwei Jahren sein Mentor den Unterricht für beendigt erklärte. Sowohl unter des Meisters Augen, als auch hernach, der eigenen Beurtheilung überlassen, wurden viele Lieder, Sonatinen, Rondo's, nebst anderen Clavierstücken vollendet, und auch fortwährend weiht H. fast alle seine Mußestunden der reizenden Kunst. So versuchte er sich auch im Kirchenstyle mit einer großen Messe, mehreren Gradualen, Offertorien u. s. w., setzte für das Regiment Max Joseph, zur Uebung im vollstimmigen Instrumentalsatze, Märsche und verschiedene Militär-Musik-Piecen; ließ seinem ersten Quartette für Männerstimmen, „die Sterne", welches großen Beifalls sich erfreute, eine nicht unbedeutende Anzahl von Liedern, Gesängen, Balladen, Vocal-Trio's, Quatuors u. dgl. folgen; darunter „die nächtliche Heerschau" von Freiherrn von Zedlitz, — sehr beliebt gewordene Abschiedslieder, für den in Wien als Mitglied des Josephstädtertheaters hoch gefeierten Baryton-Sänger Pöck; eine kleine Operette in einem Aufzuge rc.; nicht minder verschließt, dem Vernehmen nach, sein Schreibepult einen ansehnlichen Vorrath handschriftlicher Novitäten. 18.

Hacker, Benedikt, Componist und Musikalienhändler in Salzburg, wurde geboren zu Metten bei Doggendorf in Baiern am 30. Mai 1769. Sein musikalisches Talent entwickelte sich frühzeitig. Auf selbstgeschaffenen Instrumenten, z. B. von Glasstäbchen in Art einer kleinen Glasharmonika, oder Flöten von Weidenbast rc., lernte er als kleiner Knabe schon ohne alle Anleitung Kinderliedchen spielen. Indeß waren seine Eltern viel zu arm, als daß sie hätten Etwas an eine musikalische Erziehung wenden können, und weil er eine Altstimme hatte, konnte er auch nicht als Sängerknabe in das Kloster aufgenommen werden, wo nur Discantisten zugelassen wurden. Auch der Unterricht, den ihm der dasige Director der Singschule, Pater J. B. Sternkopf, aus Gefälligkeit später ertheilte, war nur sehr dürftig, da er sich nach dem Willen seiner Eltern der Chirurgie widmen sollte. Er trat auch wirklich zu Wörth bei Regensburg bei einem Wundarzte in die Lehre; eine Operation aber, der er anwohnen mußte, und bei welcher er in Ohnmacht fiel, machte ihm nach einigen Wochen schon den Stand so zuwider, daß er für immer ihm entsagte. Nun unterrichtete ihn

wieder der Pater Sternkopf in Musik, namentlich im Orgel- und Clavier-spiele, und die Fortschritte, die er darin machte und daneben sein gutes Betragen bewogen endlich den Professor Schmetterer zu Salzburg, ihn zu sich zu nehmen. Hier erhielt er nun weiteren Unterricht von Leopold Mozart im Violin- und von Mich. Haydn im Clavierspiele. Doch starb nach einem Jahre schon (1784) sein Gönner, und H. war wieder so arm wie zuvor, bis er eine Stelle als Violinist im Chore des Nonnenstifts am Nonnenberge erhielt, die ihm wenigstens einen freien Tisch einbrachte. Seine übrigen wenigen Bedürfnisse suchte er sich durch Unterricht zu erwerben, und die Zeit, die ihm diese noch frei ließ, füllten die fleißigsten Uebungen. Die Sorge um ein sicheres Fortkommen bewog ihn indeß, 1786 als Commis in die Hof- und acad. Waisenhaus Buchhandlung zu Salzburg einzutreten und 1794 als Buchhalter in die Mayersche Buchhandlung daselbst. Mit Schluß des Jahres 1802 verließ er dieselbe und errichtete, aus alter Liebe zur Kunst, eine eigene Musikalienhandlung, die sich denn auch von 1803 an bis jetzt des besten Fortgangs zu erfreuen hatte. Das Studium der besten sowohl theoretischer als praktischer Musikwerke, die ihm schon früher sein Geschäft als Buchhändler in die Hände gab, hat ihn zu einen der umsichtigsten und verständigsten Musikhändler gebildet, und selbst Virtuose auf dem Claviere und der Violine, ist sein musikalisches Urtheil stets gründlich und gereift. So ist denn auch das Lager seiner Handlung ein wahrhaft auserwähltes, und gleichsam ein Stapelplatz alles Classischen in der Kunst. Als Componist ist er besonders durch mehrere gelungene ein- und vierstimmige deutsche Lieder, und die Oper „List gegen List oder der Teufel im Waldschlosse" (für lauter Männerstimmen geschrieben, und an verschiedenen Orten mit vielem Beifalle gegeben), dann aber auch durch einige türkische Musiken und andere Instrumentalsachen bekannt.

Hadrava oder Hadrawa, Clavier- und Lautenvirtuos, in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, war ein Ungar von Geburt, und befand sich um 1774 als Kaiserlicher Legationssecretair des östreichischen Gesandten Bar. v. Swieten in Berlin. Er war damals noch jung, und besonders auf dem Claviere sehr fertig. Auf der Laute bildete er sich später in Italien weiter aus, wo er sich um 1795 bei der Gesandtschaft zu Neapel. Er ward auch Lehrer des Königs von Neapel auf diesem Instrumente. Zu Berlin und zu Neapel sind mehrere treffliche Claviersonaten von ihm gestochen worden, die eine mehr als gewöhnliche Kunstbildung verrathen.

Hadrian oder Hadrianus, s. Adrianus.

Hafeneder, Joseph, geboren 1774 (wo?), ist Organist an der Martinskirche zu Landshut seit 1809, und ein achtungswerther Instrumental-Componist. Schon in seinem 16ten Jahre componirte er eine große Orchester-Sinfonie, die auch zu Mannheim gedruckt wurde, was vermuthen läßt, daß er hier auch geboren ist. Später gab er zu Wien, wo er um 1796 lebte und seine künstlerische Ausbildung erhielt, mehrere Concerte für Violini und Hoboe heraus, und während seines Aufenthalts in Landshut hat er Mehreres geschrieben, was ihm ein rühmliches Andenken sichert, namentlich Viel für Clavier und Orgel, und auch einige Kirchenmusiken, die aber noch Manuscript sind. Nicht minder als seine Compositionen rühmt man auch sein Orgelspiel, das in jeder Hinsicht fertig und geschmackvoll seyn soll. Schreiber dies hatte noch nicht das Vergnügen, den Meister auf seinem colossalen Instrumente zu hören, doch berichtet er nach dem Zeugnisse glaubwürdiger Kenner.

Häffner, Johann Christian Friedrich, Universitätsmusikdirector zu Upsala und Organist an der dortigen Domkirche, wurde geb. am 2. März 1759 zu Oberschönau bei Suhl in Henneberg, wo sein Vater Schulmeister war, bei dem Göthe, so oft er in jene Waldgegend kam, um sich auf der Jagd oder bei Kirchweihfesten zu belustigen, eine Dachstube bewohnte. Während er die Schule zu Schmalkalden besuchte, unterrichtete ihn der dasige berühmte Organist Vierling im Orgelspiele und Generalbaß. 1776 bezog er die Universität Leipzig, nahm hier bei Clodius und Zollikofer besonderen Unterricht in der Aesthetik und Declamation, und verdiente sich seinen Unterhalt durch Lesen musikalischer Correcturen für Breitkopf und Härtels Verlag. Darauf begleitete er als Musikdirector einige wandernde Schauspielergesellschaften, die in Frankfurt a. M., Hamburg u. a. Städten spielten. Dies verschaffte ihm eine gewisse allgemeine Routine in der Kunst und sein Name ward berühmt. 1780 ging er auf Empfehlung eines deutschen Kaufmanns nach Stockholm, wo er auch sogleich bei der deutschen Gemeinde als Organist angestellt ward, und bald nachher noch eine Stelle bei der Königl. Oper erhielt. Der Dichter Thorild wurde sein Lehrer in der schwedischen Declamation und Prosodie, und in unerwartet kurzer Zeit brachte er es darin so weit, daß er sich jedem gebornen Schweden gleich stellen konnte. Dabei studirte er in musikalischer Hinsicht besonders Glucks Werke, und die Oper „Elektra", die er in ihrem Style schrieb, verschaffte ihm unter Gustav III. 1787 die Würde eines Königl. Capellmeisters, mit dem Befehle, sich hauptsächlich dem Unterrichte im Gesange und der Declamation zu widmen, bis er 1793 wirklicher erster Capellmeister wurde. 1808 aber gab er diese Stelle auf und ging nach Upsala, und seit 1820 bekleidet er hier auch das oben genannte Organistenamt. — Unstreitig hat in Schweden Niemand mehr für die Tonkunst geleistet als H., der außer 3 Opern („Elektra", „Alcides" und „Renaud") gegen 30 Prologe für mehrere academische Feierlichkeiten setzte, die leider aber noch nicht alle gedruckt sind. Die in Deutschland bekanntesten Werke von ihm sind: „10 lyr. Versuche mit musikalischer Begleitung" (Upsala 1819) und „Schwedische Lieder mit Begleitung des Pianoforte" (ebend. 1822). In den Zeitschriften „Phosphoros", „Poetisk Kalender" u. a. hat er theils Musikbeilagen, z. B. treffliche Melodien zu Liedern von Atterbom, theils Abhandlungen, meist über Choräle und Kirchengesang, geliefert. Zu den von Geijer und Afzelius gesammelten altschwedischen Volksliedern hat er die Melodien überarbeitet. Besonders Viel aber verdankt ihm die schwedische Kirchenmusik. Nachdem man sich schon lange mit der Bearbeitung eines neuen Gesangbuches beschäftigt hatte, gab er 1808 ein Choralbuch und 1817 die schwedische Messe heraus, in denen seine Ansichten jedoch von den damals herrschenden ganz verschieden waren. Man wollte die Psalmen und Choräle vollkommen modern bearbeitet wissen; H. aber widersetzte sich diesem Plane mit der ganzen Kraft seines Geistes und der Heftigkeit seines Characters. Die meisten Melodien in dem schwedischen Gesangbuche sind theils uralt, aus der katholischen Kirche stammend, theils von Luther und seinen Zeitgenossen oder nächsten Nachfolgern. Bei der 1697 veranstalteten Ueberarbeitung, die Rudbeck leitete, der von der Musik wenig verstand, wurden die Choräle theils aus Unwissenheit entstellt, theils absichtlich modernisirt; seit dem aber verwilderten sie immer mehr. H. drang nun auf Reinheit und Entfernung aller ungeistlichen Zusätze und Veränderungen, und nach langem Streite siegte er endlich auch, da der Bischof Wallin, der Urheber des trefflichen schwedischen Gesangbuchs, ihn kräftig unterstützte.

Sein Choralbuch erschien 1819 und erhielt die Königl. Bestätigung, worauf 1821 ein zweiter Theil und 1822 die Präludien zu den Chorälen folgten. H's Wirksamkeit als Lehrer ist groß und segensreich; als Componist besitzt er viele Kenntnisse und ein seltenes Talent, die Opposition aber, in welcher er die meiste Zeit seines Lebens mit den Tonkünstlern der Hauptstadt stand, legte einer größeren Thätigkeit seinerseits viele Hindernisse in den Weg. Die alten Volkslieder, die alten Kirchenmelodien, die alten italienischen Meister, nebst Händel, Bach und Gluck, sind ihm das Höchste; Mozart's Sinfonien und Quartette stellt er hoch, aber auch schon von dessen Opern an datirt er den Verfall der Tonkunst, und an Beethoven bewundert er nur Einzelnes. Die Heftigkeit, mit welcher er seine Ansichten vertheidigte, und die Partheiwuth, womit er seiner Antiquitätssucht nachging, zog ihm viele Feinde zu, und auch noch jetzt, nach vollendetem Kampfe, ein alter Greis, der die Ermüdung kennen gelernt hat, hält er an dem Glauben fest, daß die musikalische Welt, von der jetzigen Ueberbildung und sinnlichen Tändeley übersättigt, früher oder später zu der alten Zucht zurückkehren werde. Als das wahrscheinlich letzte Denkmal seiner hohen und für die Geschichte der schwedischen Musik überaus bedeutungsvollen Kunst und Kunstansicht giebt er jetzt altschwedische Melodien für 4stimmigen Gesang heraus, wovon bereits 2 Hefte (das erste 1832) erschienen sind. Dieselben sind in sofern noch merkwürdiger als seine früheren derartigen Arbeiten, als er bei der Bearbeitung der Geijer- und Afzelius'schen Melodien noch nicht entdeckte, daß der Norden, wie der alte Volksgesang in Deutschland, seine eigene Tonleiter, besonders in Schlußfällen hatte.

Hagen, s. Vanderhagen.

Hager, Georg, ein deutscher Meistersänger, lebte als Schuhmacher zu Nürnberg um 1646. Sein Bildniß, das ihn als einen 82jährigen Mann darstellt, befindet sich im Holzschnitte vor seinem 1720, 1739, 1751 und noch einmal 1770 gedruckten „Klag- und Trauerliede."

Hagius, Conrad, Gräfl. Holstein-Schaumburgischer Cammermusicus und Sternbergischer Hof-Componist, wurde geboren zu Rinteln 1559, und hielt sich vorher, ehe er in jene Holsteinschen Dienste trat, längere Zeit in Polen auf, wo seine Talente außerordentlich geschätzt wurden. Er hat viele mehrstimmige Magnificate, Psalmen und Gesänge herausgegeben, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren; auch Intraden, Galliarden, Couranten rc. für mehrere und verschiedene Instrumente; Fantasien, Fugen, Tricinien rc. Gerber führt in seinem alten und neuen Tonkünstler-Lexicon ein langes Verzeichniß davon auf. 11.

Hahn, Georg Joachim Joseph, ein fleißiger musikalischer Schriftsteller und talentvoller, auch beliebter Componist des vorigen Jahrhunderts, war um die Mitte desselben Senator und Director des Musikchors in Münnerstadt. In jener Zeit gab er unter Anderem heraus: „Harmonischer Beitrag zum Clavier" (2 Thle.), „der wohl unterwiesene Generalbaßschüler" rc. (erste Ausg. 1751, zweite Ausg. 1768), „leichte Arien auf die vornehmsten Feste", Messen, ein „Officium vespertinum tum rurale, tum civile" (enthalten 6 vollstimmige Messen und Psalme), Claviersonaten, u. dgl. m., was für unsere Zeit nur noch sehr geringen Werth hat.

Hahn, Johann Gottfried, stammt aus der berühmt gewordenen alten Glockengießer-Familie dieses Namens in Gotha, und ist für den Musiker merkenswerth als Verfasser des 1802 und nachher noch öfter zu Erfurt erschienenen Werks: „Kampanologie, oder pract. Anweisung, wie Läut-

und Uhrglocken verfertigt, dem Glockengießer veraccordirt, behandelt und reparirt werden" rc. Es ist unstreitig das gründlichste, vollständigste und umfassendste Werk dieser Art. 2 Kupfertafeln erläutern darin den sehr klar und für Jedermann verständlich geschriebenen Text.

Hahn, Bernhard, Signator am hohen Domstift und Gesanglehrer am kath. Gymnasium zu Breslau, ist am 17. December 1780 zu Leubus a. O. geboren. Von seinem Vater, der seit 1771 Schulrector und Organist daselbst war, erhielt er den ersten Unterricht im Gesange und Violinspiele. 1791 kam er dann als Dom-Altist nach Breslau, wo er zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung auch das Leopoldinum besuchte. Der Verlust seiner schönen Altstimme bei früh eingetretener Mutation brachte ihm die Entlassung aus dem Domchore, und er mußte nun, von Haus aus sehr arm, seine Existenz durch Musik-Unterricht zu sichern suchen, bis er 1799 von dem Grafen J. v. Matuschka zu Pitschen am Berge, der, selbst guter Violoncellspieler und großer Musikfreund, ein stehendes Haus-Quartett unterhielt, als Violinist bei diesem angestellt wurde. Hier lernte ihn der Musikdirector Förster aus Breslau kennen, der ein außerordentliches Talent in ihm entdeckte und den Grafen bewog, ihn wieder nach Breslau zu weiterer Ausbildung zu schicken. Es geschah und Förster ward auch sein Lehrer. Sein Fleiß erhielt ihm die Gnade des Grafen. 1804 reiste er mit den beiden Söhnen des Grafen, Anton und Gustav, nach Halle, wo er mit Türk einen täglichen und daher für ihn sehr vortheilhaften Umgang pflegte. 1805 kam er nach Breslau zurück, und wurde zuerst als Tenorist, dann als Signator am Dome daselbst angestellt. Seine herrliche Stimme, der er dieses Amt verdankte, war damals, in der Zeit seiner Kraft und Jugend, überaus anmuthig, zart und biegsam, und selbst jetzt noch, wo sie doch durch das vieljährige Choralisiren bedeutend gelitten haben muß, trägt sie die unverkennbaren Zeichen eines früheren wunderbar kräftigen Wohlklanges. Die Gesanglehrerstelle am kath. Seminar erhielt er 1815 nach des Dom-Choralisten Strauch Tode. Sie bietet seinen vielseitigen gründlichen Kunstkenntnissen und reichen Erfahrungen die beste Gelegenheit dar, auf das Leben selbst, auf Andere auch wieder wohlthätig zu wirken, u. H., der immer thätig und stets von dem besten Willen durchdrungen ist, auch die dazu nöthige Kraft wirklich in sich besitzt, läßt sie nicht unbenützt vorübergehen. Beim Antritte dieser seiner kunstpädagogischen Laufbahn fand er den musikalischen Unterricht in jener Anstalt völlig vernachlässigt. Durch seine Bemühungen aber ist derselbe jetzt zu einem der blühendsten Zweige des dortigen Lehrplans erhoben. Sein gut geschulter Sängerchor besteht jeder Zeit aus gegen 150 Individuen. Früher unterrichtete er denselben nach Nägeli's und Schulz's Lehrbüchern, jetzt aber nach seinem eigenen: „Handbuch beim Unterrichte im Gesange für Schüler auf Gymnasien" rc. (Breslau 1829 bei Leuckardt), — ein Werkchen, das alle Elemente des Gesangunterrichts eben so verständig als gut methodisch an einander reihet. Daß er auf solchem Wege auch auf den kathol. Kirchengesang seiner Gegend einen wesentlichen Einfluß ausübte, ist begreiflich, geht aber überzeugend schon aus einem nur flüchtigen Vergleiche des Jetzt mit Ehedem hervor. Um diesen Zweck jedoch möglichst vollständig zu erreichen, sammelte er alle Melodien, die früher nur durch Tradition sich erhielten, und setzte sie 4stimmig, gab ihnen eine rhythmische Ordnung, und gab sie unter dem Titel „Gesänge zum Gebrauche beim sonn- und wochentägigen Gottesdienst auf kathol. Gymnasien" 1820 heraus. Schon 1821 erschien eine neue Auflage davon. Dann componirte er auch: ein

Kyrie eleison, Circumdederunt me, Veni sancte spir., Salve regina, Semper honor, einen Jahresschluß-Gesang, 30 2stimmige Lieder zum Gebrauch für Schulen (1828), und Anderes mehr, was seinem Talente alle Ehre macht, über welches, so weit es dem Lehrfache angehört, auch die Berliner musikalische Zeitung vom Jahre 1826 pag. 51 sehr viel Erfreuliches berichtet.

Hahn, Wilhelm, geschätzter Musiklehrer, fertiger Clavierspieler und beliebter Componist in Berlin. Von seiner Arbeit sind bereits mehrere Sonaten, Rondo's, Variationen, und andere Stücke für das Pianoforte gestochen worden, einige Chöre und Fugen, 1818 zur Einweihung der neu eingerichteten Domkirche in Berlin geschrieben, aber noch in der Handschrift vorhanden. v. Wzrd.

Hahn heißt 1) die auf einer Windwaage in der Orgel sich befindliche nach unten hin laufende Röhre, durch die der Wind in den Kasten der Waage geht. 2) Wird damit ein Orgelregisterzug bezeichnet, durch den die Flügel eines in der Orgelfronte angebrachten, aus Holz verfertigten Hahnes bewegt werden können. An der Magdeburger Domorgel sah ihn Schreiber dieses noch ungefähr im Jahre 1824 und erfuhr, daß er zu seinem Kunststücke, nicht nur mit den Flügeln zu schlagen, sondern auch 3mal zu krähen (was irgend Jemand, der in die Orgel gestellt ist, durch ein Hoboenrohr bewerkstelligt) bei Feier des Pfingstfestes gezwungen werde, welche religiöse Musika durch dreimaliges Anschlagen der Betglocke accompagnirt werde, und zu welcher großen religiösen Feierlichkeit sich nicht nur der größte Theil von den Einwohnern Magdeburgs und deren Vorstadtbewohnern, sondern auch Landleute von nahe und fern in großen Massen einfänden.

Hähnel, Johann Ernst, Sächsischer Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und gehörte in jener Zeit zu den vorzüglichsten Meistern seiner Kunst. Er bauete unter anderen die Orgeln zu Oschatz mit 31 Stimmen, und zu Cadiz, und verfertigte auch eine Art Cembal d'Amour, indem er neben den Tangenten auf beiden Seiten 2 starke messingene Stifte setzte, welche man nach Belieben vermittelst eines Zuges vor- und zurückschieben konnte, und wodurch der Klang des sog. Cölestinzugs nachgeahmt wurde. Eine mit Tuch belegte Leiste, die auch dabei auf die Saiten fiel, gab dann wieder dem Instrumente den Klang eines gewöhnlichen Clavichords. Von Dresden zog H. in den letzten Jahren seines Lebens nach Hubertsburg, wo er auch starb. 43.

Hähnel, Amalia, erste Sängerin am Königstädter-Theater zu Berlin, eine in vielfacher Beziehung treffliche Künstlerin, geb. 1807, erhielt ihre musikalische Bildung in Wien, wo sie im Jahre 1825 zum ersten Male als Concertsängerin öffentlich auftrat. Ihre Stimme umfaßte damals zwei volle Octaven von fis bis zum zweigestrichenen fis, und seit der Madame Borgondio erregte keine Altistin solches Aufsehen als Mademoiselle Hähnel. Die Sängertugenden, solide Kehlfertigkeit, reinste Intonation, sicheres und geschmackvolles Portamento, inniges Gefühl, edlen Seelenausdruck, besaß sie schon damals in hohem Grade, und begann ihre theatralische Laufbahn im Jahre 1829 als Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" mit dem günstigsten Erfolge. Ihre jugendlich schöne Gestalt, ihr glückliches Benehmen auf der Bühne trugen nicht wenig dazu bei, die in jeder Beziehung edle Erscheinung in der Bühnenwelt zum unbedingten Liebling des Wiener Publikums zu erheben. Von höchst vortheilhaftem Einflusse auf die ganze Fortbildung dieses herrlichen Talents waren die Gast-Darstellungen der be-

rühmten Mad. Pasta auf den Theatern der Kaiserstadt, welche gerade in die Zeit fallen, wo Mslle. Hähnel ihre theatralische Laufbahn begann. Ohne die eigene Individualität zu opfern, blieb die große Pasta stets Vorbild unserer Künstlerin. Im Jahre 1830 nahm Mslle. Hähnel ein Engagement an der Königsstädter-Bühne in Berlin an, und erwarb sich bald die wohlverdiente Anerkennung des kunstsinnigen Publikums, welche ihr auch bis jetzt mit vollem Rechte geblieben ist. Die Stimme dieser Sängerin hat sich seit dem Aufenthalte in Berlin mehr nach der Höhe gezogen, ohne an Klangreiz zu verlieren; die geeigneten Parthien in Bellini's Opern, namentlich Romeo, sichern ihr für immer einen Ehrenplatz unter Deutschlands dramatischen Sängerinnen. Ng.

Haibel, Jakob, geboren zu Grätz 1761, widmete sich der Bühne; kam als Schauspieler und Tenorsänger 1789 nach Wien zum Schikanederschen Theater, für welches er auch nach und nach 9—10 Operetten componirte, zwar ohne vielen Kunstwerth, aber in gefälligem, populärem Style, worunter der ziemlich weit verbreitete „Tyroler-Wastel", und dessen Fortsetzung „der Landsturm"; „das medicinische Consilium"; „Papagei und Gans, oder die cisalpinischen Perücken"; „der Einzug in das Friedensquartier"; „Tsching! Tsching! Tsching!"; „Alle neun, und das Centrum"; „Astaroth, der Verführer", erster Theil; mehrere Balletmusiken, z. B. „le nozze disturbate", woraus eine Menuett zeitweilig ein Favoritstückchen und zum öftern variirt wurde, u. s. w. 1804 verschwand er plötzlich und spurlos; erst lange nachher verlautbarte seine Anstellung als Kirchen-Capellmeister bei dem Bischofe von Diakowar im tiefen Ungarlande. Ob er wohl einem solchen Posten gewachsen seyn konnte? — Seine hinterlassene Wittwe, Mozart's dritte und jüngste Schwägerin, lebt gegenwärtig in Salzburg bei ihrer Schwester, der doppelt verwittweten Constanze Mozart-Nissen. 81.

Haiden, Hans Christoph, war ein Nürnberger Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, der unter Anderem 1601 eine Sammlung von Tänzen und Liedern, „deren Text mehrentheils auf Namen gerichtet, mit 4 Stimmen, nicht allein zu singen, sondern auch auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen, zuvor nie im Truck ausgangen ꝛc.", herausgab, und ist wohl zu unterscheiden von Haydn und Heyden oder Heiden.

Haigh, T. Dieser fleißige Componist und fertige Clavierspieler lebt zu London, und ist ein Schüler von Joseph Haydn, auch Engländer von Geburt, jetzt ohngefähr gegen 60 Jahre alt. Die meisten seiner Werke sind für Pianoforte, und zwar Sonaten. Mehr als 50 derselben enthalten die gedruckten Musikalien-Verzeichnisse, und eben so viele mag er auch wohl in anderen Gattungen schon herausgegeben haben: Sinfonien, Variationen, Duette ꝛc. Die erste seiner Compositionen, ein Heft Variationen, erschien 1793. Die Engländer wollen darin aber mehr Anklänge an ihren Dr. Arne und Boyce finden als an unsern Haydn. Wir sind außer Stande, ein gründliches Urtheil darüber zu fällen, da uns bis jetzt nur sehr Weniges davon zu Gesicht kam, und überhaupt in Deutschland nur einige Sammlungen Gesänge von ihm bekannt sind, die zudem größtentheils Werke anderer Meister enthalten. Ebenso vermochten wir auch nicht, über seine äußeren Lebensverhältnisse etwas Weiteres als das oben bereits Gemeldete zu erfahren. 17.

Haizinger, Anton, Großherzogl. Badenscher Hofopern- und Cammersänger, wurde zu Wilfersdorf, einer Fürstl. Lichtenstein'schen Herrschaft in Oesterreich, 1796 geboren, und erhielt von seinem Vater, der Schullehrer

war, den ersten Unterricht in der Musik, nämlich im Clavierspielen und Singen. Schon in seiner frühesten Jugend ward er bei Kirchengesängen verwendet, und, noch nicht 12 Jahre alt, seiner schönen Stimme wegen selbst zu Kirchenfesten und anderen feierlichen Anlässen benachbarter Oerter eingeladen, wo sein herrlicher Gesang immer den ungetheiltesten Beifall fand. Das verdoppelte des Vaters Sorgfalt auf seine fernere musikalische Ausbildung. Er erhielt Unterricht auf mehreren Instrumenten, und machte auch die erfreulichsten Fortschritte darauf. Doch sollte er sich vorzugsweise dem Lehrfache widmen, und zu dem Zwecke verließ er in seinem 14ten Jahre das elterliche Haus und bezog die Schule zu Korneuburg. Nach Vollendung seiner Studien hier lebte er zuerst eine Zeitlang als Lehramtscandidat bei seinem Vater, ward dann aber als Lehrer bei einer öffentlichen Schule zu Wien angestellt. Musik trieb er neben seinen Berufsgeschäften immer mit Fleiß, und um sich noch mehr in ihr zu vervollkommnen, nahm er in Wien auch Unterricht im Generalbasse bei dem Organisten Völkert. Die Theilnahme an einigen Singvereinen daselbst machte seine Stimme bekannt, und das Schmeichelhafte, was ihm oft darüber gesagt wurde, bewirkte, daß er bei Mozatti, dem Lehrer der berühmten Schröder-Devrient, auch noch besonderen Gesangsunterricht nahm. Damit aber geschah zugleich der erste Schritt aus seinem bisherigen Berufe. Dachte er damals auch noch gar nicht daran, sich der Kunst insbesondere zu widmen, und erfreute er sich der Musik nur in den Stunden der Erholung, so mußten die vielen und nicht selten höchst ehrenvollen Aufforderungen zur Mitwirkung in Concerten, selbst von Seiten anerkannt großer Künstler, doch eine weit mächtigere Liebe zu derselben in ihm erwecken, als er sie bisher gehegt hatte. Der stürmische Beifall, den er stets bei solchen Anlässen ärndtete, that auch das Seinige, und so war ein seiner ersten Bestimmung entgegengesetzter Entschluß bald gefaßt, als der Graf Palfy, der bewunderungsvoll ihn in einem Concerte hatte singen hören, als Director der Oper des Theaters an der Wien ihm ein Engagement für diese antrug. Er nahm es an, und gegen alles Erwarten wurden gleich die Erstlinge seiner jungen Muse (die Darstellung des Gianetto in der „diebischen Elster", Don Ottavio im „Don Juan" und Lindoro in der „Italienerin") mit dem glücklichsten Erfolge gekrönt. Es war dies im Jahre 1821. Seine früher begonnenen Gesangsstudien setzte er nun unter Salieri's Leitung fort, der ihnen auch eigentlich die erste wahrhaft künstlerische Richtung gab. Mit der lauten Anerkennung, die das Wiener Publikum seinem ausgezeichneten Talente zu Theil werden ließ, ward auch sein Künstlername bald auswärts bekannt, und die berühmtesten Tonsetzer, welche ihn gehört hatten, schrieben eigene Parthien für ihn, z. B. Weigl in seiner „eisernen Pforte", Kreuzer in der „Libussa" und im „Taucher", und C. M. v. Weber in seiner „Euryanthe". Nach Verdrängung der deutschen Oper in Wien durch die italienische verlies auch H., der schon früher einen künstlerischen Ausflug nach Prag und Preßburg mit Erfolg gemacht hatte, die sonst so kunstberühmte Kaiserstadt. Er sang auf den Theatern zu Frankfurt, Stuttgart, Mannheim und Carlsruhe, und nahm endlich das lebenslängliche Engagement an, das unter den vortheilhaftesten Bedingungen ihm hier angetragen wurde. Der glänzende Ruf, der ihm seitdem stets voranging, gab auch nachgehends allen seinen größeren und kleineren Reisen, die er von Carlsruhe aus unternahm, das Ansehen eines wahren Triumphzuges. Die herrlichste Epoche seines Künstlerwirkens begann jedoch mit seinem Auftreten in Paris, wo er neben der hochgefeierten Schröder-Devrient der deutschen Oper den glänzenden Ruf

mit erwerben half, dessen dieselbe sich in den Jahren 1828, 1829 und 1830 zu erfreuen hatte. An der Seine wie an der Donau ward der Name Haizinger mit dem größten Enthusiasmus genannt, und 1831 und 1832, wo er eine neue größere Reise unternahm, verpflanzte er denselben auch nach England (London), und 1835 bis an die fernen Gestade der Newa, wie es sich nicht anders erwarten ließ von einem Künstler, an welchem Natur und Kunst ihre schönsten Gaben in so reichem Maaße verschwendeten. Neben einem wohlproportionirten Körperbau nämlich, dessen Bewegungen und Züge alle einen lebendigen Ausdruck haben, verbindet er mit einer metall- und staunenswerth umfangreichen Stimme (er singt das hohe h und c noch mit reiner Brust) eine große Kehlfertigkeit und hohe künstlerische Ausbildung, die besonders im Vortrage italienischer Gesangsstücke von einem der jetzt lebenden deutschen Sänger kaum erreicht werden dürfte. In seinen herrlichen Tönen, die mit Wohlklang, Gefühl, reiner Fülle u. bewundernswerther Kraft seiner Brust entströmen, lebt ein unbeschreiblicher Zauber, der jedes für das wahrhaft Schöne empfängliche Herz tief und innig ergreifen muß. Ist etwas an ihm zu tadeln, so ist es der leider nicht seltene offenbare Mißbrauch seiner reichen und schönen Mittel, der seinen Vortrag manierirt erscheinen läßt und nur die Ausartung der neueren italienischen Schule darstellt. Doch verliert er sich nicht immer auf solche Abwege, und gewöhnlich nur da, wo der Componist selbst schon durch (so zu sagen) Entrechats seinen Machwerken Effect zu verschaffen sucht, so daß H. im Grunde nur der Vorwurf bleibt, die Verzerrungen des Tonsetzers dem Ohre weniger widrig erscheinen zu lassen u. zu mildern, wie es doch jedes ächten und wahrhaft gebildeten darstellenden Künstlers Pflicht ist. Daß er den schon oft an ihn ergangenen ehrenvollen Berufungen an andere und zwar die größten deutschen Bühnen keine Folge leistete, und in Carlsruhe blieb, hat wohl den hauptsächlichsten Grund in seiner Vermählung mit der als Schauspielerin und auch als Sängerin so rühmlichst bekannten Mad. Neumann, die ebenfalls auf lebenslang dort engagirt ist und durch ihre Leistungen auf jener Bühne noch immer lebhaft an den glänzenden Ruf erinnert, dessen ihr Name sich vor acht bis zehn Jahren besonders in Deutschland erfreute. A.

Hakenberger, Andreas, war Capellmeister an der Marienkirche zu Danzig im Anfange des 17ten Jahrhunderts, und gehörte unter die vorzüglicheren Kirchen-Componisten seiner Zeit. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon fünf Werke von ihm an, die in der Zeit von 1612 bis 1619 zu Leipzig gedruckt wurden. Die vorzüglicheren darunter dürften die Motetten und besonders „Sacri modulorum concentus 8 vocum" seyn, welches letztere Werk mehrere verschiedene Auflagen erlebte.

Halbcadenz, s. die Art. Absatz, Aenderungsabsatz und Cadenz, auch Tonschluß.

Halbe Applicatur, s. Mezza manica.

Halber Ton oder Halbton, s. Intervall und Ton.

Halber Cornet, Discant-Cornet, eine nur durch den Discant eines Manuales geführte Cornetstimme in der Orgel.

Halbe Stimmen, halbe Register, sind solche Stimmen, die entweder für den Discant oder Baß eines Orgelmanuales disponirt sind. — Da halbe Stimmen, besonders Flöten, den Spieler sehr beschränken, so müssen sie nur in den Fällen disponirt werden, wenn weder Geld noch Raum für die ganzen Stimmen vorhanden sind, oder wenn eine melodieführende

Stimme besonders nöthig wird, wozu sich Hautbois oder Vox humana 8' eignen. In kleinen und mittelgroßen Orgeln ist dazu mehr noch Cornet 3fach zu empfehlen, weil sich dies nicht so leicht wie Zungenstimmen verstimmen kann, daher auch zur Verstärkung des Discantes beim Gebrauche aller übrigen Stimmen zusammen zweckmäßig benutzt werden kann.

Halbgedeckte Stimmen — Orgelstimmen, deren Pfeifen entweder Coni oder auf ihrer Mündung ganz zugedeckt, aber mit einer Decke und Röhre versehen sind, durch welche die Tonsäule ausströmt, oder unter deren Deckung sich Schalllöcher zum Ausgange der Töne befinden.

Halbirte Windlade, eine aus zwei Abtheilungen bestehende Windlade in der Orgel.

Halbprincipal nannten die Alten eine Principalstimme von 4'.

Halbricht-Metall, s. Orgel-Metall.

Halbwerk, s. Orgel-Metall.

Halbellig wird in älteren Schriften über Orgel oder Orgelbau sehr oft und zwar statt 1füßig gebraucht.

Halbe Orgel ist eigentlich ein durchaus eben so wenig passender Ausdruck für eine Orgel, als es der Ganze- und Viertel-Orgel ist, weil jede Orgel ganz seyn muß, die größte verkleinert, die kleinste vergrößert werden kann. Demohngeachtet ist er nicht nur im gemeinen Leben angenommen, sondern die Künstlerwelt hat ihm sogar dadurch das Bürgerrecht in der Kunst ertheilt, und zwar deshalb, um einigermaßen die Größe einer Orgel im Allgemeinen andeuten zu können, daß sie annimmt, eine Orgel sey eine ganze, wenn sie im Hauptmanuale Principal 16' hat, eine halbe, wenn im Hauptmanuale das größte Principal zu 8', u. eine Viertelorgel, wenn dies nur von 4' ist. Erstere Orgelwerke haben in der Regel vermöge ihres Hauptprincipales 3 bis 4 Manuale, die folgenden deren 2, und die letzteren nur 1 Manual, alle jedoch bedürfen eines Pedales, wenn sie Orgeln genannt werden sollen; ohne dieses heißen sie Positive, und wenn sie so klein sind, daß sie von einem Orte bequem zum anderen hingetragen werden können, Portative, auch Pfeifenwerke, u. wenn sie aus lauter Flötenstimmen bestehen, Flötenwerke.

Halbe Parallelen — solche P., die zu halben Stimmen nöthig sind.

Halbzirkel, ist eine aus vier Tönen bestehende Figur oder Setzmanier, in welcher der zweite und vierte Ton, sowohl im Auf- als Absteigen, wie bei a und b, ein und derselbe ist; zwei solche Halbzirkel, wie bei c, werden zuweilen auch ein ganzer Zirkel genannt.

a. b. c.

Irrig hält Koch in seinem musikalischen Wörterbuche, mit auch anderen Theoretikern, den Halbzirkel gleichbedeutend mit Groppo (s. dies.). Andere verwechseln sogar diese Figur mit der Walze, und verstehen unter dieser einen Halbzirkel und unter diesem wieder eine Walze (s. dies.). Im Abwärtssteigen der Töne ist der Halbzirkel freilich im Grunde nichts Anderes als ein langsamer Doppelschlag, und im Aufwärtssteigen ein ähnlicher Schleifer von drei Tönen oder ein umgekehrter Doppelschlag; doch unterscheidet er sich von beiden Figuren wesentlich noch dadurch, daß in ihm immer die

erste Note, bezeichne sie nun einen Haupt= oder Durchgangs=Ton, den Accent hat, während beim Doppelschlage, der zudem auch viel schneller gespielt wird, der Accent vornehmlich auf der Hauptnote des zweiten Tons ruhen bleibt. — In einer andern Bedeutung ist Halbzirkel dasjenige Tactzeichen der älteren Musik, aus welchem nach und nach der Versalbuchstabe C entstand, mit dem wir jetzt die gerade Tactart 4/4 bezeichnen. S. Prolatio und Tactzeichen. a.

Hale, s. Adam de la Hale.

Halevy. Ueber diesen jungen Pariser Componisten, der ein Schüler von Cherubini ist, Herold's „Lodovico" vollendete und unter Anderem die Opern „die Jüdin" und „der Blitz" mit so vielem Beifalle aufs Theater brachte, das Nähere im Nachtrage.

Hallay, Madame du, Sängerin und Clavierspielerin, war vor ungefähr 40 Jahren der Gegenstand der Bewunderung von ganz Paris, nicht allein so sehr wegen ihrer äußerlichen Schönheit, als im Besondern wegen ihrer eminenten musikalischen Kunstfertigkeit. Sie war eine Schülerin von d'Aquin, und Rameau nannte ihre Finger nur immer seine Hämmerchen (ses petits marteaux). Sie sang französisch und italienisch gleich fertig und mit vielem Geschmacke. Dabei war ihr Haus der Sammelplatz der größten Meister, welche sich damals in Paris aufhielten und, um ihres Einflusses willen, wahrhaft buhlten um ihre Gunst. Sie starb zu Paris um 1750, und soll ein bedeutendes Vermögen hinterlassen haben, obschon ihre Aeltern einst in den dürftigsten Umständen lebten, und auch von Seiten ihres Gatten ihr kein sehr beträchtliches Vermögen zugebracht wurde.

Hallel (deutsch eigentlich: er hat gelobt, verehrt ꝛc.) hieß bei den Hebräern der Lobgesang, welcher die 6 Psalme 113 bis 118 umfaßt. Derselbe wurde von den Leviten zwischen den zwei Abenden, an welchen man die Paschah=Lämmer schlachtete, und von dem Volke in der Nacht, worin das Paschah=Lamm gegessen wurde, während und nach der Mahlzeit gesungen; dann am Pfingstfeste von den Leviten im Vorhofe des Tempels, und an dem Lauberhüttenfeste täglich. Auch an dem Feste der Einweihung des Tempels, welches nach den Zeiten des Judas Maccabäus im Winter von dem 20= bis zum 27sten des Monats Chisleu gefeiert wurde, sangen ihn die Leviten täglich. Das Instrument, womit sie dieses Hallel, natürlicherweise nur melodiös, begleiteten, hieß Cholil oder eigentlich Chalil (s. dies.). Dr. Sch.

Hallelujah (Alleluja). Mit diesem Worte beginnt der 130ste Psalm in der Ursprache, u. schließt auch damit, nachdem er die musikalischen Instrumente der Hebräer genannt, auf welchen sie dem Herrn das Hallelujah singen sollen. Unter denen Worten, welche ihre Bedeutung vollkommen aussprechen, ist dies Halleluja zweifelsohne eines der vorzüglichsten, und weder „Laudate Deum" noch „Lobet den Herrn" u. s. w. möchten ihm hierin gleichkommen, weshalb man es auch in anderen Sprachen beibehalten hat. Daß es sich zur Musik eignet, bewies vor Allen Händel in seinem „Messias", der sich durch dies einzige „Hallelujah" schon die Unsterblichkeit errungen. Vorurtheilsfreie Männer, die der hebräischen Sprache kundig sind, haben behaupten wollen, daß sie besonders zur religiösen Musik geeignet sey. Forkel, Burney und Andere behaupten das Gegentheil, indem sie ihr die zur Musik nöthigen Vocale absprechen. Da uns jedoch eine Sprache ohne Vocale eine Negative dünkt, und Forkel zur Bestätigung seines Urtheils über hebräische Musik einen Renegaten reden läßt, nach welchem die

jüdischen Seelen im Fegefeuer nach ihr tanzen müssen, so mag es uns erlaubt seyn, dergleichen Urheile nicht zu unterschreiben. G.

Seit dem 15ten Jahrhunderte ward das Hallelujah an allen Sonn- und Festtagen beim Gottesdienste gesungen, von der römischen Kirche aber später an den Sonntagen in der Fasten, um die heil. Trauer nicht zu unterbrechen, weggelassen und erst Ostern wieder als ein Gesang der Freude angestimmt. Die Juden nennen den 113- und 117ten Psalm das große Hallelujah, weil in diesen Psalmen besondere Wohlthaten Gottes gegen sie gepriesen werden, und singen diesen Lobgesang im Hallel (s. d.) am Paschah- und Lauberhüttenfeste. Die Tonsetzer, welche sich in der Composition des H. versuchten, und unter ihnen nicht wenige mit Glück, hier alle aufzuzählen, wäre zu weitläuftig; fast die ganze Reihe der bedeutenderen Kirchen-Componisten würden wir anführen müssen, da es in nur sehr wenigen solennen Messen fehlt. d. Red.

Haller, Albrecht von, wegen seiner großen Verdienste als Anatom, Physiolog, Botaniker, Literator und Dichter auch der Große genannt, wurde geb. zu Bern den 16ten October 1708, und starb am 12ten December 1777. Die übrige Geschichte seines Lebens gehört nicht hieher, kann indeß von den Wißbegierigen auch in jedem anderen biographischen Werke nachgelesen werden. Ueber dasjenige seiner Werke, das den Musikgelehrten besonders interessirt, s. d. Art. Literatur.

Halm, Anton, geb. am 4ten Juni 1789 zu Altenmarkt im Marburger-Kreise des Herzogthums Steiermark, befreundete sich von Jugend auf mit der Tonkunst, wiewohl ihn später das Schicksal zum Kriegerstande führte. Er diente bis 1811 als Lieutenant in der Kais. österreichischen Armee; quittirte nachher, und fixirte sich in Wien, wo er mit Compositionen mannigfaltiger Art sich beschäftigte und, selbst ein ausgezeichneter Pianist, in Kürze durch die Heranbildung vieler trefflicher Schüler zu einem der gesuchtesten Clavierlehrer sich emporschwang. Seine Arbeiten, worunter unter anderen eine solenne Messe, 6 Pianoforte-Trio's mit Violine und Violoncell, 3 Bogenquartette, mehrere Parthien Variationen, sowohl 2- als 4händig, Rondo's, Sonaten, theils solo, theils concertirend begleitet, ꝛc., sind in einem männlich ernsten Style gehalten, schön erfunden und geistreich durchgeführt; eigenthümlich, ohne knechtische Nachahmung; dabei glänzend, brillant und für ächte Bravourspieler berechnet. Die überwiegende Mehrzahl davon ist bereits im Stiche erschienen. —d—

Hals, ist der Name eines Theiles solcher Saiten- (Lauten- und Geigen-) Instrumente, bei welchen die Intervalle der Leiter durch Verkürzung der Saiten mit den Fingern der linken Hand auf dem Griffbrette hervorgebracht werden. Derselbe ist mit seiner Wurzel (wie man sich auszudrücken pflegt) oder seinem sog. Fuße am obern Theile der Instrumente, zwischen der Decke und dem Boden ihres Kastens, eingesetzt, und endigt oben mit dem sog. Wirbelkasten, der daher auch wohl sein Kopf genannt wird. Er dient theils zur Unterlage des Griffbrettes, theils zur Haltung des Instrumentes zwischen dem Daumen und Zeigefinger der linken Hand. Daher ist er denn auch oberhalb ganz platt und unterhalb abgerundet. Von der Länge und Breite des Halses, welche letztere mit der Form des Griffbrettes (s. d.) ganz übereinstimmt, hängt die sog. weite oder enge Spielart (Einige sagen auch Applicatur) des Instruments ab; denn je länger der Hals ist, desto weiter sind die Griffe der Finger auf den Saiten, und umgekehrt, und je breiter er ist, desto weiter liegen die Saiten auf dem

dem Griffbrette aus einander. Es ist das immer von Wichtigkeit für den Spieler, keineswegs aber Sache der Willkühr des Instrumentenmachers, sondern Folge der Construction der übrigen Theile des Instruments, mit der auch die ganze Form des Halses in genau berechnetem Verhältnisse stehen muß. Vergl. Geigeninstrumente und Instrumenten-Bau. In der Orgelbauersprache wird unter Hals der Balgkropf verstanden.

Halt. So heißt die Unterbrechung eines Tonsatzes in allen Stimmen auf unbestimmte Zeit, und das Zeichen dieser Unterbrechung selbst (sonst auch Ruhezeichen genannt) ist ein über irgend eine Pause oder Note gesetzter Bogen mit Punkt, z. B.

Die Dauer dieser unabgemessenen Unterbrechung (oder, wie man bei dem Halte über Noten besser sagen würde, dieses Stillstandes) muß vom Ausübenden oder Dirigirenden nach dem Sinne des Tonstückes bestimmt werden; abstracte Regeln (z. B. daß der Halt nicht über das Doppelte, oder Einfache, oder Halbe der das Ruhezeichen tragenden Pause oder Note dauern dürfe, wie Verschiedene vorgeschlagen haben) sind durch Nichts zu rechtfertigen, dabei unzulänglich (denn immer geben sie nur eine äußerste Grenze) und offenbar dem Sinne der Einrichtung schnurstracks zuwider. Der Halt soll eben ein ungemessener Zeitmoment seyn; wollte man einen bestimmten, so würde man ihn ja aufs Genaueste durch die Geltung der Pausen und Noten ermessen und angeben können. Es ist aber einer der Vorzüge unserer Kunst, daß sie den gemessensten Rhythmus und daneben, sobald man will, die freieste, ungebundenste Bewegung zuläßt; denn auch die subjective, unbewußte und unbestimmbare, scheinbar ganz willkührliche Regung hat in der Scala der Seelenbewegungen ihr Recht. Wir vermögen also unsere Tonideen nicht blos in den bestimmtesten, bis auf das Kleinste ausgemessenen Zeiträumen zu bewegen. Sobald wir der objectiven Abwägung im Drange unserer inneren Regungen nicht mehr Herr sind, beginnen diese Zeitmaaße sich unserer Herrschaft zu entziehen; sie schwanken, drängen sich (accelerando), versäumen sich (diminuendo) in mannigfachen oder unbestimmten Graden; sie stocken, die Bewegung erstarrt, um in neuer Aufwallung loszubrechen, oder gebrochen hinzuschwanken zum Ende, oder nach großer, mächtig gedämmter Aufregung in majestätischem oder demüthig frommem Gleichmaaße zu schließen. So ist also der Halt ein nothwendiges Glied in der Reihe aller Bewegungsformen, der sprechende Ausdruck für mannigfache, oben nur angedeutete, nicht etwa vollständig aufgezählte Geisteswendungen; er ist das äußerste Mittel des Rhythmus, indem er das Ungemessene selbst dem Rhythmus zueignet und untergiebt. In diesem großen Sinne ist er auch von unseren Meistern, namentlich von Händel in den Chören, angewendet worden. Beethoven weiß ihn in höchster Macht (z. B. im ersten Satze der C-Moll-Sinfonie, im letzten der Cis-Moll-Fantasie-Sonate) und in der innerlichsten, zartesten Weise, als das leise, athemlose Stocken wehmüthig, innigst bewegten Pulses zu setzen. Aber eben wegen dieses tief innerlichen und mächtigen Sinnes wird der Mißbrauch des Halts zu einer unleidlichen Manier, die Bedeutsamkeit vorspiegeln möchte, aber nur eine Tirade der Bedeutsamkeit hervorbringt. Selbst der große, herrliche Händel ist nicht davon freizusprechen, vom Halte und der Generalpause

einen häufigeren Gebrauch gemacht zu haben, als unmittelbar in seiner Aufgabe lag. ABM.

Halter, Wilhelm Ferdinand, starb als Organist an der deutsch-reformirten Kirche zu Königsberg im Preußischen am 10ten April 1806. In seinen jüngeren Jahren trieb er nur aus bloßer Liebhaberei Musik, jedoch mit so viel Eifer, daß sogleich sein erstes Werk (6 Sonaten), welches er 1788, wo er noch als Secretär in Königsberg lebte, herausgab, von Kennern und Dilettanten mit der größten Achtung aufgenommen wurde. Die Critik nannte diese Sonaten reich an Erfindung, originell in Melodie und Modulation, wie in der ganzen Construction der einzelnen Sätze. Sie näherten sich der Manier des Podbielsky, der, wie H., ein reiner Naturalist in der musikalischen Composition war. Offenbare Fehler gegen die Grammatik der Tonkunst nämlich waren nirgends zu finden, doch war nirgends auch das Steife eines bloßen Regelwerks. Eine solche unerwartete Theilnahme munterte ihn denn natürlich zu ferneren Dichtungen auf. Er schrieb eine Operette („die Cantons-Revision"), die 1792 zu Königsberg mit vielem Beifalle aufgeführt wurde, und aus welcher auch mehrere Lieder gedruckt worden sind; und mehrere einzelne Lieder und Gesänge. Hierauf widmete er sich ganz der Musik, und nahm endlich die oben genannte Organistenstelle an, der er als ein wahrhafter Meister auf seinem Instrumente vorstand. Unter seinen späteren Werken sind die Sonaten immer die vorzüglicheren geblieben, und wenn sie im größeren Publikum nicht bekannter wurden, so sind daran wohl nur die technischen Schwierigkeiten schuld, die er in ihnen so sehr anhäufte, daß daneben selbst die derartigen Werke von Bach und Clementi noch leicht erscheinen. x.

Haltung. Im Allgemeinen zeigt dieser vieldeutige Ausdruck diejenige Beschaffenheit eines Ganzen an, vermöge der seine Theile so geordnet und verbunden sind, daß einer den andern gleichsam trägt oder hält; weshalb man zuweilen auch Consistenz dafür sagt. Man gebraucht das Wort daher sowohl in Beziehung auf menschliche Werke, besonders Kunstwerke, als auf den Menschen selbst, und zwar sowohl hinsichtlich seiner körperlichen als geistigen Beschaffenheit. So weit dies bei dem Musiker und seiner Kunst der Fall oder von Interesse ist, enthalten das Weitere darüber die Artikel Styl und Vortrag.

Hamaaloth nannten die Hebräer die 15 Lieder vom 120- bis zum 134sten Psalm, welche von den Leviten und anderen Sängern an den acht Tagen des Lauberhüttenfestes alle Abende nach dem Abendopfer mit vielen Ceremonien gesungen wurden. Den Namen Hamaaloth (zuweilen auch Hammaaloth geschrieben), der zu deutsch eigentlich Stufenlieder oder Lieder der Stufen heißt, erhielten dieselben daher, weil die Sänger dabei außerhalb der Singbühne des Tempels auf den 15 Stufen der Morgenpforte desselben standen, welche zwischen den beiden Vorhöfen, in welchen die Frauen und Männer sich versammelten, als Scheidewand gleichsam sich befanden. Die Instrumente, auf welchen der Gesang dieser Lieder begleitet wurde, waren hauptsächlich die Harfe, Nabel, Cymbeln und Trompeten, mit welchen letzteren auch von zwei Priestern das Zeichen zum Anfange des Gesanges gegeben wurde. Dr. Sch.

Hambois oder **Hamboys**, John, wird von einigen Historikern für den Ersten gehalten, der in England die Würde eines Doctors der Musik bekleidete. Ist nun auch das noch nicht ganz entschieden, eben so wenig als ob er zu Oxford oder Cambridge creirt wurde, so ist er gewiß

doch einer der ältesten Doctoren der Musik. Er lebte um 1470 und stand damals, seiner außerordentlichen musikalischen Kenntnisse wegen, in großem Ansehen. Nach Burney und Hawkins soll er noch 2 gut geschriebene lat. Werke hinterlassen haben: „Summum artis musices", und „Cantiones artificiales diversi generis etc." — beide jedoch im Manuscript.

Hambuch, Carl, der vor wenigen Jahren noch so berühmte deutsche Tenorist, wurde geboren zu Berlin 1797. Sein noch lebender Vater war einst Musiker dort, und ist jetzt in der Canzlei des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten beschäftigt. Unter allen Schülern des Gymnasiums, das er in seiner Jugend besuchte, zeichnete er sich durch eine helle, reine und umfangreiche Discantstimme aus. Er ward daher zum Chorschüler erwählt, und als solcher bekam er neben freiem Schulunterrichte auch freien Tisch und Geld zu anständiger Kleidung, was seinem Vater die Sorgen der Erziehung um ein Bedeutendes erleichterte. An die Zukunft, einen künftigen Beruf oder dergl., ward damals noch wenig oder gar nicht gedacht. Der Vater hielt ihn zu fleißigem Schulbesuche an, das war Alles; auch für das glückliche Talent zur Musik, das er bei seinen Geschäften als Chorschüler aufs Unzweideutigste an den Tag legte, zeigte derselbe keine Aufmerksamkeit, u. wenn er es bemerkte, so fehlten ihm doch die Mittel, es weiter ausbilden zu lassen. Da hörte indeß der kleine, liebenswürdige H. zufällig einmal den Violinspieler Hommrich, der sehr häßlich und verwachsen, aber ein Freund von dem Vater war. Kaum hatte derselbe sein Spiel vollendet, so springt er, heftig bewegt von den Tönen, rasch auf ihn zu und sagt mit kindlicher Naivität: „wenn ich auch noch einmal so häßlich und buckelicht seyn sollte als Sie, Hr. Hommrich! wenn ich nur auch so schön Violine spielen könnte." Auf Hommrich verfehlte diese Aeußerung des unschuldigen Knaben den rechten Eindruck nicht; er versprach ihm auf der Stelle, unentgeltlich ihn in seiner Kunst zu unterrichten, und hielt eben so treulich Wort, als H. seine Mühen durch rastlosen Fleiß belohnte, und Zeit seines Lebens sich seiner mit aufrichtiger Liebe und Dank erinnerte. Der Entschluß, sich zum Violinspieler zu bilden, war nun natürlich auch bald gefaßt, und unter jenes uneigennützigen Mannes Leitung zu einer schätzenswerthen Fertigkeit auf seinem Instrumente gelangt, verließ er 1813 Berlin, um in irgend einer auswärtigen Capelle eine Anstellung zu suchen. Seine Stimme hatte damals schon vollkommen mutirt und sich in einen überaus angenehmen Tenor verwandelt. Er kam nach Aachen. Mehr als sein Violinspiel gefiel dort aber sein Gesang; namentlich erregten die Lieder, die er zur Guitarre sang, einen hohen Enthusiasmus. Dies, und der Rath, der ihm allgemein ertheilt ward, sich dem dramatischen Gesange zu widmen, bewog ihn denn endlich auch, ein Engagement bei der damals dort anwesenden Schauspieler-Gesellschaft anzunehmen. Mit dem Beifalle der Menge stieg auch sein Ruf von Jahr zu Jahr; er sang längere Zeit auf den Theatern zu Cöln, Düsseldorf, Wien rc.; und schon 1819, wo er von Wien aus als Königl. Hoftheater- und Cammersänger nach Stuttgart berufen ward, galt er für einen der ausgebildetsten Sänger Deutschlands. Als solcher machte er dann von hier, von Stuttgart aus, wo er lebenslänglich mit einem bedeutenden Gehalte engagirt war, in der Zeit seines 14jährigen Wirkens daselbst mehrere erfolgreiche Reisen durch Deutschland. Wenige Theater ersten Ranges dürften seyn, auf denen seine honigsüße, glockenreine Stimme nicht erscholl, über deren Wohlklang man selbst seine in späteren Jahren für Theaterbilder unvortheilhafte, starke Körperconstitution gern vergaß. Seit 1833 aber raubten heftige Unterleibsbeschwerden ihm

alle Lust und allen Muth zu öffentlichen künstlerischen Leistungen, und mancherlei Unannehmlichkeiten von Außen her verschlimmerten noch seinen an sich schon schrecklichen Zustand, in welchem er vor Niemand als nur vor zwei lang erprobten und treu befundenen Freunden sich sehen lassen, und auch Niemand als nur diese außer seiner Familie um sich haben mochte. Die Quellen in Carlsbad und Kissingen jedoch, die er besuchte, äußerten auch auf ihn ihre heilsamen Wirkungen: er liebte die Gesellschaft wieder, deren heiterstes Mitglied er früher gewesen war, sang und spielte, gab auf der Rückkehr nach Stuttgart auch wieder Concerte in Kissingen, Carlsruhe u. a. a. O., und war bei heiterem Geiste fest entschlossen, seine frühere theatralische Laufbahn nun nach einer jahrlangen Ruhe wieder zu betreten; doch kaum war er so, heiter und froh, und voll Kraft wieder, in dem Kreise seiner Familie in Stuttgart angelangt, als auch eine unangenehme Nachricht über Dienstverhältnisse (er sollte als Violinspieler in die Capelle zurücktreten) sein ganzes Nervensystem aufs Neue so sehr erschütterte, daß er augenblicklich erkrankte, und — nach drei Tagen starb. Es war dies am 25sten August 1834. Die letzten Worte, die er, Abschied nehmend von dieser Welt, zu seinen umstehenden Freunden sprach, waren: „die Freude ist mir doch geblieben, daß ich mein Künstlerleben nicht mit einer Oper, sondern mit dem „Messias" beschloß, den ich so gern sang. Ich habe das Lob des Herrn verkündigt!" — Darin, in diesen Worten, liegt aber zugleich auch die treueste Characteristik unsers, nur zu früh entschlafenen, Künstlers. Er war ein ganzer Musiker, den alle bloße, Nichts sagende Tonspielerei aneckelte. „Faulheit" nannten unkundige Critiker seinen phlegmatischen Gesang in Rollen wie z. B. des Georg in der „weißen Frau" u. dergl., Mangel an Gefühl und künstlerischer Begeisterung, und gönnten ihm die herrliche Stimme nicht, die in dem tieferen Register eine wunderbare Kraft hatte, und in der Höhe, selbst wo er die Fistel gebrauchen mußte, deren Uebergang man kaum bemerkte, von solch wohlthuendem reinem Klange war, daß er nur sie anzuschlagen brauchte, um alle Hörer gleich für sich zu gewinnen; aber wer ihn als Florestan z. B. sah, als Othello, Don Gusmann, auch als Masaniello, und in diesen ähnlichen Parthien, in welchen er sich stets einen enthusiastischen Beifall erwarb, wird wahrlich solch unverständiges Urtheil nicht aussprechen über einen Künstler, der so Viel von Musik verstand als wenige Sänger ganz Deutschlands, und eine Liebe zu ihr besaß, die auch das größte Opfer für sie nur klein, ja selbst als Pflicht erscheinen läßt. Dies beweist unter Anderem seine überaus reiche Musikaliensammlung von lauter classischen Werken. Er besaß ziemlich alle Quartette und Sinfonien von Beethoven, Haydn, Mozart; deren Opern; Spohr's und anderer Meister Violinsachen rc.; daneben mehrere der kostbarsten Violinen, worunter auch eine Amati aus dem Jahre 1590, Albani-Altviolen, und dergleichen Kostbarkeiten mehr. Nicht mindere Achtung wie als Musiker und Künstler überhaupt verdiente Hambuch auch als Mensch. Enthalten wir uns einer Aufzählung derjenigen seiner edlen Handlungen, die als solche besonders hervorragen, so gilt die allgemeine große Theilnahme, die das Stuttgarter Publikum bei seinem Tode, auch für die zurückgebliebene Wittwe und ihre 3 Kinder, an den Tag legte, doch als kräftigstes Zeugniß dafür, und wenige Sänger wohl haben sich ein so bleibendes liebevolles Andenken gesichert. A.

Hamel, Dem., s. Mad. Schick.

Hammaaloth, s. Hamaaloth.

Hammel, Stephan, geb. um 1760 zu Gissigheim, bildete sich in der

Benedictiner-Abtei zu St. Stephan in Würzburg, in welche er auch später als Ordensgeistlicher aufgenommen wurde, seit seinem 16ten Jahre zu einem tüchtigen Organisten u. Kirchencomponisten. Man rühmt unter Anderem eine Choral-Vesper von ihm, die er 1786 in der Domkirche zu Würzburg aufführte; ein Te Deum; eine große Cantate; mehrere Messen, unter welchen eine, die er auf den Luneviller Frieden gesetzt hatte, und die er dem König von Baiern zusandte, von dem er mit einer kostbaren goldenen Dose belohnt wurde; auch einige Claviersachen; ein Concert für Clarinette, und ein Doppel-Concert für Clarinette und Fagott. Für reine Instrumentalmusik schrieb er jedoch erst, nachdem er aus dem Kloster als Pfarrer nach Veitshöchheim berufen worden war. Gedruckt ist leider nur sehr Wenig von ihm. U.

Hammer, 1) Kilian, der zuerst zu den ursprünglich gebräuchlichen 6 Solmisationssylben (ut re mi fa sol la) die siebente (si) hinzuthat, wie sein Singschüler Printz in seiner Mus. hist. cap. 17 § 5, und Mattheson in seiner „Ehrenpforte" pag. 259 melden, war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Schulmeister und Organist zu Vohenstraus. Die 7 Sylben zusammen heißen daher auch wohl voces hammerianae. — Ein anderer Hammer — 2) Franz Xaver, seit 1785 Herzogl. Meklenburgischer Cammermusikus, war einer der ausgezeichnetsten und auch berühmtesten Violoncellisten des vorigen Jahrhunderts. Auch die Violine spielte er ziemlich fertig. Er war aus Oettingen im Rieß gebürtig, u. stand bis 1785 als Capellmusikus in Diensten des Cardinals Bathyany zu Preßburg. Von seinen Compositionen sind nur ein Paar Violoncell-Concerte und Solo's bekannt geworden, die er selbst auf Reisen mehrmals mit Beifall öffentlich spielte. Er war der Lehrer des Dr. W. Ch. Müller in Bremen, Verfassers der „ästhetisch-historischen Einleitung in die Wissenschaften der Tonkunst", der unter seiner Leitung treffliche Fortschritte auf dem Violoncell machte.

Hammer, in dem Mechanismus unserer Fortepiano's dasjenige hammerähnliche und mit Leder überzogene Stückchen Holz, das beim Niederdrucke der Tasten an die Saiten schlägt und so diese zum Vibriren, also zum Klingen bringt. Die Wichtigkeit desselben für Spielart und Klang des Instruments leuchtet ein. Ueber seine Belederung ist unter dem besonderen Artikel schon das Nöthige gesagt worden; hier haben wir daher nur noch die Lage des Hammers, seine Construction mit den Claves, die Länge seines Stiels, seine Bewegung, und seine Auslösung zu betrachten. Das Stückchen Holz selbst, das mit dem Leder den eigentlichen Hammer bildet, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Die Lage des Hammers ist dreierlei: die gewöhnliche, in welcher er von unten aufwärts an die Saiten schlägt; die verticale, in welcher er zur Seite schlägt (wie z. B. bei dem sog. Piano droit), und diejenige, in welcher er von oben herab auf die Saiten schlägt. Die Verschiedenheit der Lage des H's ändert im Wesentlichen den Mechanismus nicht, und die beweglichen Theile, sie mögen gestaltet seyn wie sie wollen, richten sich immer nach den allgemeinen Gesetzen der Bewegung (s. Mechanismus); aber auf seine Construction hat sie bedeutenden Einfluß. Bei Entwerfung der einen oder der andern jener Lagen hat man stets zu beobachten: den Fall des Claves und die Bewegung des Hammers, nach welcher sich alle übrigen bewegenden Theile bestimmen lassen, wenn man nur immer den Grundsatz festhält, daß eine leichte Spielart, dieser Hauptvorzug eines Instruments, nur in dem Verhältnisse des minus zum plus, daß man mit der möglichst geringsten Kraft (des Anschlags) die möglichst größte (des Klanges) auszuüben

vermöge, ihren Grund hat. Davon ausgehend nun lehrt die Erfahrung, daß die Länge des Hammerstiels, von der Spindel bis zum sog. Kopf, nicht viel von 4 Zoll franz. Maaß abweichen darf, um im richtigen Verhältnisse mit seiner Bewegung zu stehen. Den Raum der Bewegung des H's kann man nicht weniger als 18, und nicht mehr als 20 Linien annehmen, wenn der Anschlag kräftig und das Spiel gleichmäßig und präcis seyn soll. Ferner wird die Construction des H's mit den Claves am sichersten unternommen, wenn man seinen Hebepunkt senkrecht auf den Claves in derjenigen Richtung überträgt, in welcher der Umdrehepunkt für den Stößer sich befindet, und wenn man zwischen diesem Punkte und demjenigen, welcher der Niederdruckspunkt des Claves ist, die Mitte für den Stift des Wagepunktes sucht. Auf diese Art müssen alle bewegenden Theile in einem gleichen Verhältnisse zu einander stehen, und erhält man jederzeit ein ruhiges, präcises Spiel. Ein Hauptumstand jedoch, der dabei noch berücksichtigt werden muß, ist die Lage des Umdrehepunktes für den Hammer im Verhältnisse zu demjenigen, wo er von dem Stößer berührt wird (s. Stößer). Wird nämlich der Hammer durch den Stößer gehoben, so darf dieser Punkt, wenn der Hammer bis zu seiner völligen (vorhin angegebenen) Höhe gestiegen ist, nicht mehr und nicht weniger über die Horizontallinie hinaussteigen, als er unter derselben lag, da der H. sich noch in seiner Ruhe befand. Diese Regeln gelten bei jedweder Construction, und die Lage des H's mag dabei seyn, welche sie will. Was nun endlich die Auslösung des Hammers betrifft, worunter man bekanntlich das augenblickliche Zurückfallen des H's, nachdem er die Saiten berührt hat, vor den Stößer versteht, der über den mit dünnem, weichem Leder beklebten kleinen Winkel des Hebepunktes unter der Spindel oder am hintersten Ende des H's gleich nach seinem ursprünglichen Geschäfte hinweggegleitet ist, — so kann dieselbe auf vielfache Weise bewirkt werden; in Rücksicht auf ihren Zweck aber ist stets darauf zu achten, daß dabei eine zu starke Friction so viel als nur immer möglich vermieden wird, denn jede Art von Auslösung will bewirken, einmal daß man beim Spielen das störende Zurückfallen der Hämmer nicht fühlt, und dann daß die Hämmer bis beinahe an die Saiten bewegt werden können, und nicht wie bei denjenigen ohne Auslösung geschnellt zu werden brauchen. Ein Spiel der Hämmer ohne Auslösung würde, zumal wenn solche etwas schwer sind, blos durch das Zurückfallen derselben schon sehr ermüden, was man selbst bei der sog. halben Auslösung (à demi échappement) deutlich bemerken kann. Je unelastischer die Stelle ist, wo der Hammer auffällt, und je näher sie dem Drehpunkte des H's sich befindet, desto fühlbarer ist auch der Stoß. Nun ist zwar keine Art von Auslösung ganz ohne alle Friction, allein durch zweckmäßige Einrichtung kann sie immer sehr vermindert werden. Die meiste Friction z. B. findet unstreitig bei der sog. englischen Mechanik statt, u. doch hat diese bedeutende Vorzüge vor der sog. deutschen, denn jener eine scheinbare Nachtheil verschwindet sogleich, d. h. man gewahrt fast gar keine Friction beim Spiel, wenn der Stößer so gestellt wird, daß, sobald die Auslösung des H's erfolgt ist, dessen Mittel- oder eigentlich Grundlinie senkrecht auf der Taste steht, und daß seine ursprüngliche Schräge nicht den Winkel von 15 Graden übersteigt. Da die Auslösung selbst durch die Schräge bewirkt wird, so ist sie besonders zu berücksichtigen, da bei der Bewegung der Mechanik jene Friction mit der Geschwindigkeit des Spiels zunimmt, woher es kommt, daß manches Instrument, welches beim Anschlagen einiger Accorde sich ganz leicht spielt, beim schnelleren und längeren Spiel jedoch sehr ermüdet, was Nichtsachverständi-

gen oft ganz unerklärlich ist und eine Folge von ganz falschen Ursachen zu seyn scheint. Was wohl sonst noch über unseren Gegenstand hier zu bemerken wäre, enthalten die oben bereits angezogenen Artikel. —g.

Hammermeister, geboren 1800, ein guter, jedoch eigentlich noch in seiner Entwickelung begriffener, aber eifrig fortschreitender Barytonist bei der großen Oper zu Berlin. Früher stand er am Theater zu Leipzig. Durch die besseren Vorbilder der Berliner Bühne, wie z. B. eines Bader und Devrient, angespornt, sucht er in Spiel und Gesang sich stets zu veredeln, und wir dürfen hoffen, ihn bald zu den vortrefflicheren Künstlern seiner Gattung rechnen zu müssen. st.

Hämmerpantalon, auch Hämmerwerk, nannte man das gewöhnliche Pantalon (s. dies.), wenn es mit Drathsaiten bezogen war, und diese, wie bei unseren Fortepianos, durch Hämmer zum Vibriren und Klingen gebracht wurden. Ein weiterer Unterschied fand von dem gewöhnlichen Pantalon dabei nicht statt, ausgenommen nur, daß das H. in seiner äußeren Form gewöhnlich mehr dem Clavicymbel oder auch dem Clavicytherium ähnlich war. Jetzt ist bekanntlich auch dieses Instrument, wie das gewöhnliche Pantalon, durch das Fortepiano ganz verdrängt.

Hammerschmidt, Andreas, geboren zu Brix in Böhmen 1611, ein Schüler vom Cantor Stephan Otten zu Schandau, wurde 1635 Organist in Freiberg, dann am 26. April 1639 an der Kirche St. Johann in Zittau, wo er am 29. October 1675 starb. Er war einer der größten deutschen Contrapunktisten, und in Beerens „musikalischen Discursen" heißt es unter Anderem im 22. Capitel von ihm: „Was die Ehre Gottes betrifft, hat H. mehr gethan, als tausend Operisten; er ist auch, welches das höchste Stück seines unsterblichen Ruhmes, derjenige, welcher die Musik fast in allen Dorfkirchen der Lausitz, des Thüringer Sachsenlandes und da herum bis auf den heutigen Tag erhalten hat." Von seinen vielen Compositionen, von welchen Walther und Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich ausführliches Verzeichniß liefern, und die hauptsächlich in Messen, geistlichen Motetten, Concerten, Andachten rc. bestehen, haben sich besonders die beiden Choräle „Meinen Jesum lass' ich nicht", und „Ach, was soll ich Sünder machen", erhalten. Seine einst sehr berühmten Fest-, Buß- und Danklieder erschienen 1659 und die nicht weniger bekannten „Zeit-Andachten" 1671.

Hämmerwerk, s. Hämmerpantalon.

Hammig, Friedrich, ein geschickter Instrumenten-Fabrikant in Wien zu Ende des 18ten und zu Anfange des 19ten Jahrhunderts. Er verfertigte alle Sorten hölzerner Blasinstrumente, als Flöten, Hoboen, Clarinetten, Fagotts u. s. w. von vorzüglicher Güte, wie auch seit 1801 Cinellen oder türkische Becken, worüber er ein besonderes Privilegium erhielt. v. Wzrd.

Hämmling, s. Castrat.

Hampe, Joh. Samuel, bis 1823 Regierungsrath zu Oppeln, wurde am 11. Nov. 1770 zu Luzine im Fürstenthume Oels geboren. Sein Vater war Organist und Schullehrer bei der dortigen evangelischen Gemeinde und ein tüchtiger Musiker, der ihn auch zuerst in der Musik und den nächsten Schul-Wissenschaften unterrichtete. Bei der früh erwachten entschiedenen Neigung zur Musik war auch stets der Wunsch bei ihm vorherrschend, sich derselben insbesondere widmen zu dürfen, und noch Knabe besaß er bereits eine solche Fertigkeit im Orgelspielen, daß er eine vacant gewordene

Organisten-Stelle in einem benachbarten Dorfe interimistisch versehen durfte. Zur weiteren Ausbildung schickte ihn sein Vater nach Breslau, das er aber Kränklichkeits halber 1786 schon wieder verließ; doch hatte er auch den kurzen Aufenthalt daselbst weislich benutzt, und durch fleißige Uebung und den Umgang mit tüchtigen Musikern große Fortschritte in seiner Kunst gemacht. In seinem 16ten Jahre kam er als Hauslehrer zu dem Kammerherrn Ziemietzky, in der Gegend von Tarnowitz, in dessen Familie er sechs glückliche Jahre verlebte. Nach dem Tode des Kammerherrn und dessen Frau (1792) widmete er sich auf den Rath des Pfarrers Pohl dem Steuerfache, und erhielt eine Stelle in der Kanzlei zu Tarnowitz, der er ungeachtet seiner stets vorherrschenden Liebe zur Musik mit allem Eifer vorstand. 1796 ward er Registrator bei der Königlichen Zolldirection zu Glogau, wo sich damals auch der durch seine musikalischen Romane, wie durch seine Schicksale berühmt gewordene E. T. W. Hoffmann als Referendär bei der Oberamts-Regierung befand. Mit diesem geistverwandten innigen Musik-Liebhaber schloß er ein enges Freundschafts-Bündniß, in das auch später der bekannte dramatische Dichter v. Holbein, der Schriftsteller Julius v. Voß und der Maler Molinari aufgenommen wurden. Sie bildeten einen gesellschaftlichen Zirkel, der auf das artistische und literärische Leben in Glogau einen bleibenden Einfluß ausübte. H. errichtete ein Singinstitut, das er mehrere Jahre mit vielem Eifer, großer Aufopferung und gründlicher Kenntniß der Sache leitete. 1798 aber verließ Hoffmann Glogau. Die Cantate, die er noch vor seinem Abgange zur Feier der Wiedergenesung des Königs dichtete, setzte Hampe in Musik, und ward auch durch ihn zur öffentlichen Aufführung gebracht. 1807 errichtete er ferner, ungeachtet aller Hindernisse, die ihm der damalige Kriegszustand in den Weg legte, ein stehendes Concert, in dem er öfters als fertiger und seelenvoller Clavierspieler glänzte, u. für das er selbst mehrere Instrumental- u. Vocal-Werke setzte. Im März 1809 aber ward er mit der gesammten Cammer von Glogau nach Liegnitz versetzt, und hier erst öffnete sich seinem regen Streben nach Förderung der wahren Kunst ein schöner Wirkungskreis. Er ward neben seinen eigentlichen Berufsgeschäften als Musiklehrer an der Ritteracademie daselbst angestellt, und der Segen, den er durch gründlichen und leicht faßlichen, angenehmen und alle Zweige der Tonkunst umfassenden Unterricht als solcher stiftete, wird noch jetzt von vielen seiner ehemaligen Zöglinge, die er empfänglich zu machen wußte für alles wahrhaft Schöne und Gute in der Kunst, dankbar empfunden und anerkannt. Für ihn hatte diese Förderung noch den wesentlichen Vortheil, daß er dadurch auch eine äußere Anregung erhielt, die Werke eines Sulzer, Vogler, Albrechtsberger u. A. sorgfältig zu studiren, die in seinem mündlichen Vortrage dann noch manche schätzenswerthe Zusätze und Verbesserungen erhielten. 1816 kam er als Regierungsrath nach Oppeln. Auch wollte er hier, und zwar auf besonderes Verlangen des Königl. Ministeriums, für die Tonkunst wirken, aber nur einige, seinem Verlangen ungenügende Gesellschaften, zur Unterredung über musikalische Gegenstände und Concerte, deren wohlthätiger Einfluß auf die dortige Musikcultur indeß auch noch jetzt nicht verkannt werden kann, waren Alles, was er aus mancherlei Gründen und Hindernissen zu schaffen vermochte. Eins der mächtigsten unter diesen war seine eigene körperliche Kränklichkeit, die zuletzt in eine heftige Hals-Entzündung ausartete, an der er schon am 9. Juni 1823 starb. Unter seinen hinterlassenen Papieren befanden sich mehrere schätzenswerthe theoretische Aufsätze über Musik, namentlich: „Beiträge zu einer Methodologie für den Musik-

Unterricht, insbesondere zur Erlernung des Clavierspiels." Und von seinen mehrfachen Compositionen müssen außer der oben bezeichneten Cantate hier noch genannt werden: die Oper „die Rückkehr", von Dönch gedichtet, und ein „Festgesang", der bei der Durchreise des Kronprinzen von Preußen durch Oppeln aufgeführt wurde. Diese schrieb er 1816; alle seine übrigen Werke fallen in eine frühere Zeit.

Hampel, Anton Joseph, Hornist in der Königl. Polnischen Capelle zu Dresden um 1748, unter Hasse's Direction, wird zu den größten Hornvirtuosen seiner Zeit gezählt, und ist außerdem merkwürdig als der Lehrer vieler der trefflichsten Hornisten späterer Zeit, von denen wir nur einen Punto nennen; ferner als der Erfinder der besten Art von sogenannten Inventions-Hörnern, die der Instrumentenmacher Joh. Werner in Dresden zuerst nach seiner Angabe verfertigte. Geburts- und Todesjahr dieses Meisters sind nicht bekannt geworden. 1766 war er noch am Leben, scheint aber kurz darauf gestorben zu seyn. 8.

Hampeln, Carl von, wurde am 30. Jänuar 1765 zu Mannheim geboren, wo er auch seine erste Erziehung erhielt. Die weitere Ausbildung wurde ihm in München zu Theil. Ein seltenes Talent, verbunden mit dem regsten Fleiße und der größten Neigung zur Musik, erwarb ihm bald einen bedeutenden Ruf und Namen, besonders als Violinspieler und auch als Componist für sein Instrument. Der erste Beweis davon war, daß er als Jüngling schon vom Fürsten von Fürstenberg nach Donaueschingen zur Uebernahme der Leitung der Hofmusik berufen wurde. Nach Ableben dieses Fürsten kam er in gleicher Eigenschaft an den Hof zu Hechingen, und als auch der dasige Fürst mit Tod abging, erhielt er von mehreren Höfen sehr ehrenvolle und glänzende Anträge. Er folgte dem Rufe des Königs von Würtemberg als Musik-Director (mit dem Rang eines zweiten Capellmeisters für Lebenszeit) in der Königlichen Hofcapelle zu Stuttgart, welchem Wirkungskreise er auch während beinahe fünfzehn Jahre, vom 13. April 1811 bis zum 31. December 1825, mit allem Fleiße und Eifer vorstand. Im letzteren Jahre ward er wegen Augenschwäche in Ruhestand versetzt, aber er lebte noch bis zum 23. November 1834. Als Violinspieler gehörte er noch der ehemals sehr hochgeschätzten Mannheimer Schule an, die in jüngster Zeit jedoch keine Nachahmung mehr fand, und schon während seines Aufenthalts zu Stuttgart, wo er zugleich Mit-Inspector der früheren Königlichen Musikschule war, als welcher er theils selbst unterrichten, theils den Violin-Unterricht Anderer zu beaufsichtigen hatte, ward es ihm sehr schwer, seine Grundsätze geltend zu machen; doch war in seiner Blüthezeit sein Spiel fertig und geschmackvoll; er hatte einen kräftigen und dabei angenehmen Ton, einen sicheren Bogenstrich und einen runden, reinen und deutlichen Vortrag. Besonders geschätzt ward er als Quartettspieler, und wirklich auch mag sein Vortrag der Quartette von Mozart und Haydn das Meiste zu seinem Rufe beigetragen haben. Von seinen Compositionen sind nur zwei gedruckt worden, nämlich eine concertirende Sinfonie für 4 Violinen und Orchester (Offenbach bei Andre) und ein Concert für die Violine in Es-Dur mit Orchester (Augsburg bei Gombart).

Hanakisch, heißt ein der Polonaise, besonders in Ansehung der Schlußfälle, sehr ähnlicher Tanz, der aber merklich lebhafter gespielt werden muß, als dieser. Auch steht er, wie die Polonaise, im 3/4 Tacte. Jetzt hört man sehr wenig mehr von dem hanakischen Tanze, namentlich in Deutschland. Am gebräuchlichsten war er natürlich bei den Hanaken (woher auch

sein Name), den ältesten Bewohnern Mährens, die von dem Flusse Hana (oder Hanna), an dessen Ufern sie ihren Sitz haben, den Namen führen sollen. Doch ist, wenn man die Trägheit und Gedehntheit der Sprache dieses Volks bedenkt, nicht zu begreifen, wie jener Tanz ein solch' schnelles Tempo erhalten konnte. a.

Hand, s. harmonische Hand.

Handbildner, eine von Logier, der sie auch Chiroplast nennt, und nicht von G. Finger oder dessen Frau, wie Andere wollen, erfundene Maschine, durch welche die Anfänger im Clavierspielen an eine gute Haltung der Hand und auch des Armes gewöhnt werden; daher auch der Name. Sie besteht zunächst aus einem sogenannten Stellungsrahmen, welcher zwei Stäbe bildet, die dergestalt in paralleler Richtung über einander vor der ganzen Claviatur hinlaufen, daß die Hände bequem dazwischen gesteckt und darin ohne anzustoßen horizontal nach allen Gegenden der Claviatur hin, nie aber gehoben, perpendiculär bewegt werden können. An ihren Enden sind diese Stäbe in zwei sogenannte, mittelst Scharnieren bewegliche, hölzerne Backen befestigt, und können, nach Maaßgabe der Stärke des hinteren Theils der Hand und des Vorderarms durch Schrauben, welche durch den Ober- und Untertheil der Backen gehen, eng oder weit gestellt werden. Der mit den Stäben befestigte Backen ist beweglich, und kann durch Schrauben verlängert werden. An seiner inneren Seite befindet sich eine kleine Messingplatte mit einem viereckigen und einem runden Loche. In diese reicht eine ungefähr anderthalb bis zwei Zoll im Umfang starke Messingstange, die ihrer ganzen Länge nach in zwei Theile zerfällt, der eine von etwa drei Zoll mit einem runden Zapfen, der in jenes runde Loch paßt, und der andere, der die ganze übrige Länge der Stange beschreibt, mit einem viereckigen Zapfen, der in jenes viereckige Loch paßt. Beide Theile werden durch eine starke, zwei Zoll lange Schraube mit einander verbunden, so daß sie mittelst derselben verlängert und verkürzt werden können, damit die ganze Maschine, oder eigentlich nur der Stellungs-Rahmen, über jede Claviatur paßt, mag der Raum zwischen den Seitenwänden derselben, zwischen welche die Maschine mittelst jener Backen und Schrauben gestellt wird, enger oder weiter seyn. In jener Hauptstange nun befinden sich zwei aus Messing verfertigte Handsteller (auch Handleiter) oder Fingerführer, die in einer Rinne der Stange hin und hergeschoben werden können, um sie über jede beliebige Octave, in welcher der Spieler spielt, stellen zu können (s. unten). Sie bilden eine Art offene Scheide für die fünf Finger jeder Hand, so daß, wenn man die Hand durch den Rahmen und die Finger in die Scheiden der Handsteller steckt, unter jedem Finger eine der Untertasten, wie dieselben neben einander liegen, dergestalt befindlich ist, daß die Finger auch die dazwischen liegenden Obertasten noch bequem anschlagen können. Oberhalb der Handführer, die gleichsam zwei halb nach innen gebogenen Händen ähnlich sehen, ist endlich noch ein langer nach unten gebogener Messingdraht angebracht, der mit seinen unteren Enden in die Außenseiten des Handgelenkes (wo die Hand mit dem Unterarme verbunden ist) eingreift, und verhindert, daß die Hand eine andere, als die nöthige auswärts liegende Haltung bekommen kann. — Wie Logier auf die Idee eines solchen Handbildners gebracht wurde, erzählt sein eigener Artikel. — Der hohe Preis von mehreren Louisd'or einer solchen Maschine, da dieselbe ganz von Messing gearbeitet wurde, mußte natürlich, nachdem sich Männer wie Clementi, Cramer, u. A. von der großen Zweckmäßigkeit derselben überzeugt hatten, auf eine weniger

kostspielige und doch dem dadurch gewonnenen Vortheile nichts vorgebende Vereinfachung derselben führen. Der erste Clavierlehrer, der sich durch eine solche verdient machte, war Dr. Franz Stöpel. Er baute den ganzen Chiroplast von Holz, und zwar so, daß zwischen den beiden Backen, die an die Seitenwände der Claviatur gelegt werden, zunächst nur eine, mittelst einer Schraube am Ende zu verlängernde und zu verkürzende viereckige Holzstange sich befand, in deren Vertiefung (Rinne) an der Vorderkante die beiden ebenfalls von Holz verfertigten beweglichen Hände oder Handsteller geschoben wurden; dann eine andere Stange, die mit jener in gleicher Höhe mittelst zweier rechtwinkliger Kniee und zweier Schrauben ebenfalls an jene beiden Backen geschoben werden konnte, und an deren unteren Kante zwei, ungefähr drei Zoll lange verschiebbare Zapfen sich befanden, die den Zweck des oben erwähnten langen Messingdrathes zur Genüge erreichen. — Die unter diesen beiden Arten von Handbildnern zu spielenden Tonstücke können nun natürlich aber den Umfang von 5 Tönen für eine jede Hand nicht überschreiten, weil die in den Gabeln der Handsteller steckenden Finger nicht über- oder unterzuschlagen, auch nicht zur Seite sich zu bewegen vermögen, und Kalkbrenner beschränkte daher, um auch größere, tonreichere Musikstücke darunter ausführen zu können, die ganze Maschine nur auf die eine Vorder- (vor der Claviatur liegende) Stange von Holz, die mittelst Schrauben und Backen zwischen die Seitenwände der Claviatur gespannt wird, und unter welcher, oder je nach Bedürfniß auch über welcher die Hände beim Spielen liegen, um ein falsches zu tief oder zu hoch Halten der Hände rc. des Zöglings zu verhüten und diesem abzugewöhnen. Ja Kalkbrenner will, daß selbst geübtere Spieler stets unter oder über einer solchen Stange ihre häuslichen Studien vornehmen, um nicht in einen oder den andern Fehler, zu welchen sie geneigt seyn möchten, mit der Zeit durch Gewohnheit zu verfallen, und geht selbst allen Anderen mit einem guten Beispiele voran. Auch gab er eine eigene „Anweisung, das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters (so nannte er seine Maschine) spielen zu lernen" heraus, die wir zur näheren Erklärung zu vergleichen bitten (s. auch Cäcilia Bd. 16. pag. 73, und Jos. Fischers „Anleitung zum Gebrauche des Handleiters"). Es leuchtet aber ein, was auch Andere dagegen sagen, daß dieser Handbildner Kalkbrenner's seinen ursprünglichen Zweck nur halb erreicht. Das richtige Auswärtshalten der Hände z. B. wird, abgesehen von noch manchen anderen Vortheilen, durch denselben noch keineswegs befördert, und die Lögier'sche, von Stöpel zu einem wohlfeileren Preise (2 bis 3 Thlr.) gestellte Maschine behält daher noch immer den Vorzug, von der auch Clementi einst ganz richtig urtheilte: nach ihr brauche ich meinen Schülern, in Absicht auf gute Haltung und richtigen Gebrauch der Hände, nicht mehr zu sagen u. zu zeigen, machen Sie es so und so, sondern spielen Sie nur, der Schüler muß es so machen und der Zweck wird erreicht. In kurzer Zeit gewöhnt der Schüler sich so sehr daran, daß ihm eine richtige Haltung der Hände gleichsam zur zweiten Natur wird, und man ihn dann getrost Tonstücke von größerem Tonumfange spielen lassen kann, ohne eine falsche Haltung befürchten zu müssen. —g.

Händel, Georg Friedrich, einer der großartigsten Charactere, die irgend eine Kunstgeschichte aufzuweisen hat; ein Stolz seines deutschen Vaterlandes, das ihm gleichwohl bei Lebzeiten keine würdige Stätte bot, und erst viel später der Wohlthaten, der Stärkung aus dem Geiste seines starken Sohnes theilhaftig werden sollte, als es derselben für seine Musik am mei-

sten bedurfte. Die Thaten und Lebensumstände dieses außerordentlichen Mannes sind viel besprochen, und dennoch bieten am rechten Orte seine Werke dem Künstler und sein Schicksal dem nachdenkenden Geschichtsfreunde noch tiefern, unberührt ruhenden Stoff zur Betrachtung. Wir sehen klar vor unseren Augen den Beruf des Mannes hervorbrechen, die Verhältnisse sicher ergreifen, sich aneignen; sehen den Jüngling hoch emporgetragen vom Glück und den Huldigungen der gebildetsten und reichsten Nation; dann, auf dem Schauplatze seines Ruhmes und im Wachsthume seiner Kraft, sehen wir den Starken, Ruhmbefestigten mit der Schwäche, ja mit der Niedrigkeit im Kampfe, sehen ihn seinen verzagenden Gegnern — unterliegen. Wäre dies wirklich nur Cabale des englischen Adels gewesen, oder Strafe eines zu stolzen Eigensinns? — Händel ist über diese Entschuldigung und Anklage erhaben. Eine höhere Gerechtigkeit offenbart sich in der Wendung seines Geschickes; es wäre auch sonderbar, wenn das höchste Gelingen Frucht eines Eigensinnes hätte seyn sollen. Händel unterlag, wo ihm wirklich, so stark er war, die Kraft zum wahren Siege gebrach; er fiel vor dem Unrechten, das er sich, gegen sein edleres Gefühl, nicht zu entbehren getraute. Da es aber nicht eigene Schuld, sondern die Schwäche und Bedingung seiner Zeit gewesen, die ihn gebunden, so erhob nun erst sich zur Vollendung, was in ihm das Wahrhafte, unvergänglichen Ruhmes Würdige war. In diesem lautern Lichte steht sein Name am rechten Orte eingeschrieben, und jene Feinde danken es nur ihm, wenn man ihrer inne wird. — Georg Friedrich H. ist am 24sten Februar 1684 zu Halle an der Saale geboren. Sein Vater, ein Bader, hatte sich vorgesetzt, der Sohn müsse Jurist werden; schon 60 Jahre bei der Geburt desselben alt, hielt er noch eigensinniger auf seinem Vorsatze und verbot dem Knaben, der schon frühzeitig besondere Lust zur Musik zeigte, ein Instrument zu berühren, wollte sogar keins im Hause leiden oder dem Sohne gestatten, außer dem Hause eins zu versuchen. Zum Glück fand aber der Kleine ein altes Clavier unter dem Dache versteckt; es war ihm unmöglich, zu gehorchen: er stahl sich Nachts auf die Bodenkammer und spielte da nach Herzenslust. Noch war er nicht sieben Jahre alt, da unternahm der Vater eine Reise nach Weißenfels, seinen Bruder, Herzogl. Cammerdiener, daselbst zu besuchen. Vergebens war des Kindes Flehen, mitfahren zu dürfen; der Vater fürchtete die Musikgelegenheiten in der Nähe des Hofes, und fuhr Morgens allein ab. Aber der Kleine war nach- oder vorausgelaufen. Weit genug von der Stadt fand er sich mit flehentlichen Bitten ein, und nun mußte ihn der Vater wohl mitnehmen. Es war der erste Schritt in die ihm bestimmte Bahn, den der Knabe unwissend gethan hatte. Denn in Weißenfels konnte er sich auf den Orgelchor schleichen, und durfte sogar nach beendigtem Gottesdienste Etwas spielen. Der Herzog hatte ihn bemerkt; sein Zureden und ein ansehnliches Geschenk überwanden endlich den starren Vorsatz des Vaters, und der Sohn ward zum Musiker bestimmt. Nun wurde der Domorganist Zachau in Halle sein Lehrer in Spiel und Setzkunst sieben Jahre lang. Drei Jahre lang soll der unverdrossene Schüler wöchentlich eine geistliche Musik, im zehnten Jahre noch eine Folge dreistimmiger Sonaten geschrieben haben, bis der redliche und geschickte Lehrer erklärte, er könne ihn Nichts mehr lehren. Nun, im Jahre 1698, kam der junge Virtuos (denn das war er damals schon auf Orgel und Clavier) nach Berlin, erwarb sich Buononcini's und Attilio's Beachtung und die Gunst des Churfürsten, der ihn nach Italien schicken wollte. Dies ward abgelehnt; Händel ging nach Halle zurück, und nach des Vaters baldigem

Tode nach Hamburg, wo eben (1703) unter Reinhard Keyser's Leitung die Oper in blühende Verhältnisse gekommen war. Keyser selbst mußte sich Schulden halber in die Verborgenheit zurückziehen; Händel und Mattheson traten an die Spitze der Oper. Hier nun erhielt Händel an Keyser's Statt den Auftrag, die Oper „Almire" zu componiren, und brachte sie am 8ten Januar 1705 zur Aufführung. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen; schon am 25sten Februar desselben Jahres folgte seine zweite Oper „Nero", ebenfalls mit Beifall aufgenommen. Neben fleißigem Clavier-Unterrichte fand er noch Zeit für zahlreiche Clavier-Compositionen, Lieder und Cantaten, brachte 1708 noch zwei Opern, „Florinde" und „Daphne", auf die Bühne, und ging nun endlich, mit eignem Ersparten (vielleicht auch unterstützt von seinem Reisegefährten, einem Hrn. v. Binitz), nach Italien. Zuvor hatte er das Anerbieten eines Prinzen Johann Gaston von Medicis, ihn freizuhalten, abgelehnt, auch schon Anfangs die Wechsel seiner unbemittelten Mutter mit Zulage zurückgesendet. Der Trieb nach Unabhängigkeit und Großmuth sind zwei durch sein ganzes Leben gehende Characterzüge. Es wäre zu weitläufig, alle Gunst und Erfolge nachzuzählen, die ihm in Italien überall zufielen. Seine erste Oper daselbst war „Rodrigo", in Florenz 1709 aufgeführt. Ihr folgte im Carneval 1710 zu Venedig „Agrippina, die in 3 Wochen geschrieben war und 27 Abende hinter einander gespielt wurde. Die Macht und Großheit seines Ausdruckes in vielen Arien wurde den Italienern noch fühlbarer durch äußere Mittel, die, wenn auch nicht neu (denn die ersten Opern-Componisten, namentlich Peri u. Monteverde, hatten deren weit reichere angewendet), doch damals ungewohnt und frischwirkend waren; man fand den häufigern Gebrauch von Hörnern und anderen Blasinstrumenten imposant. Auch die figurirtere Behandlung der Saiteninstrumente ging über den gewohnten Kreis der damaligen italischen Oper hinaus. Selbst Corelli wußte Händeln nicht zu Dank zu spielen; und als dieser einmal ungestüm, wie er war, ihm das Instrument wegriß und selbst vorgeigte, entschuldigte der sanfte Corelli sich: diese Musik sey im französischen Style geschrieben, und auf den verstehe er sich nicht. Neue Lorbeeren pflückte Händel in Rom (wo er auch ein ital. Oratorium „die Auferstehung" und viele Cammermusik geschrieben haben soll) und Neapel. Dann kehrte er in sein Vaterland zurück, wurde in Hannover an Steffani's Stelle Capellmeister, und besuchte 1710 zum ersten Male England, den Schauplatz, wo sein Talent und sein Schicksal sich vollenden sollten. In England begann eben die Oper, sich bei dem Adel in Gunst zu setzen; von Italien und Deutschland aus war Händel's Ruf über den Canal gedrungen, und so fand Händel bei Hofe (namentlich bei der Königin) und von Seiten des Adels die ehrenvollste Aufnahme und dringende Aufforderungen, eine Oper für London zu schreiben. In 14 Tagen wurde „Rinaldo" componirt, mit dem größten Beifalle aufgenommen, auch später (1712, 1717, 1731) mit gleichem Erfolge wiederholt. Er ging wieder nach Hannover, eilte aber schon zu Ende des Jahres 1712 nach England zurück, das von da an sein Wohnsitz blieb. Bald nach seiner Ankunft hatte er Anlaß, zur Feier des Utrechter Friedens sein berühmtes Te Deum und Jubilate zu schreiben, dem später ein zweites Te Deum auf den Dettinger Sieg, und zahlreiche Kirchen- und Cammermusik folgte. Seine vornehmste Thätigkeit wandte sich aber dem Theater zu, für das er nur zunächst „Theseus", „Pastor fido", und 1715 „Amadis von Gallien" schrieb. Besonders glänzend gestaltete sich die Londoner Oper, als im Jahre 1720 dieselbe unter dem Namen Königl. Academie auf Subscription des

Königs und Adels unterhalten und Händel mit der Direction, vor Allem aber mit der Anwerbung eines guten Personals beauftragt wurde; er gewann in Dresden den Castraten Senesino und die Duristanti. Noch hatte er in London mit zwei sehr angesehenen Nebenbuhlern zu kämpfen, mit Buononcini und Attilio, denselben, die ihn als vierzehnjährigen Knaben in Berlin mit ihrer Aufmerksamkeit beehrt hatten; sie waren gleichsam im Besitze des Rechts, für London die nöthigen Opern zu schreiben. Händel überwand sie, besonders in einer Oper „Mutius Scävola", die am 23sten März 1721 zur Aufführung kam, und zu der jene die beiden ersten Acte, er den dritten lieferte. Ein Jahr früher hatte er seine neue Thätigkeit mit der Oper „Rhadamist" begonnen, in der Senesino durch die unvergleichliche Arie Ombra cara*) sich den größten Ruhm und die Gunst des Publikums erworben hatte. Von da an herrschte Händel als Componist und Director bis zum Jahre 1729, und lieferte bis dahin noch 13, dann aber bis zum Jahre 1740 noch 14 Opern u. 3 Pasticcio's, so daß er im Ganzen 42 Dramen zur Aufführung gebracht hat; hierbei sind „il trionfo del Tempo" und „Acige e Galatea" (in Rom und Neapel geschrieben) nicht mitgerechnet, da sie wohl unstreitig in das Oratorien- und Cantatenfach gehören und nur irrig von früheren Berichterstattern dem Opern-Verzeichnisse zugesellt worden sind. Allein jenes Jahr 1729, wenn es auch nicht die dramatische Thätigkeit Händel's aufhob, sollte doch für sein Schicksal verhängnißvoll werden. Er gerieth in Streit mit dem Sänger Senesino, den er von Dresden hergerufen, den sein Geist auf Händen emporgehoben, den nur die Verbindung und dann der Streit mit Händel noch nennen läßt, wenn man sein albernes Gesicht in Hawkins findet, — mit ihm die Faustina, die Cuzzoni, die schön wie ein Engel und launisch wie ein Teufel gewesen seyn soll: sie fingen an, ihre Wichtigkeit zu fühlen, sich mit dem öffentlichen Beifall aufzublasen und H. zu widerstreben. Die Cuzzoni war es, welche eine Händel'sche Arie nicht singen wollte, bis sie der gewaltige, auch körperlich kolossale und löwenmuthige Mann um den Leib faßte, emporhob und zum Fenster herunterzuwerfen schwur, wenn sie nicht gehorche. Da sang sie; aber Frieden gab es nicht, und gern giebt man zu, daß H's Selbstgefühl und Unbeugsamkeit den Frieden unmöglich gemacht. Er verlangte Senesino's Entlassung; der Adel erklärte sich für den Castraten. Händel konnte nicht nachgeben, und — die Königl. Academie hatte ein Ende. Händel setzte die Opern-Aufführungen auf dem Haymarket-Theater fort, eilte nach Italien und brachte neue Sänger mit. Aber der Adel hatte auf Unterschreibung eine neue Oper in Lincolns-Inn-Fields gegründet, Porpora als Componisten und den Castraten Farinelli als Sänger engagirt. Vier Jahre behauptete Händel seinen Platz ohne gebührenden, würdigenden Beifall und mit großer Einbuße. Dann mußte er Haymarket aufgeben, das sofort von den Gegnern eingenommen wurde, und das zweite Theater beziehen. Auch Hasse wurde nun herübergeholt, den die Italiener mit besserem Rechte als Händeln il caro Sassone nannten; denn er hatte sich ganz ihrer damals beliebten Manier ergeben. Die sanft und eben wie Quellwasser fließenden, in ihrer Allgemeinheit und Uniformität so leicht faßlichen, und (was die Hauptsache war) jedem Sänger mundrechten und für die Anbringung seiner Lieblings-Passagen offenen Cantilenen erhielten den Vorzug vor Händels festeren, oft tief bedeutungsvollen Ton-

*) In der Sammlung Händel'scher Sologesänge im Clavierauszuge von A. B. Marx, Berlin bei Schlesinger.

gebilden; er hatte jenes flache Wesen schon als Jüngling geringgeschätzt, hatte es oft genug, 25 Jahre lang, besiegt durch seine mächtigere Weise, und konnte sich jetzt nicht zu ihm herablassen. Dieselben Wohlwollenden, die ihm Nachgiebigkeit gegen den Castraten gewünscht, hätten auch ein wenig Folgsamkeit gegen die neuen Componisten gern gesehen; sie kannten nur den Character eines wahren Künstlers nicht. Aber auf der Bühne unterlag Händel und sein Vermögen gegen den Castraten Farinelli und seine Componisten und die reichen Mittel des subscribirenden Adels. Er fiel vor den Schwächeren, ja vor unwürdigen Nebenbuhlern; und dennoch muß sein Fall als gerechtes und nothwendiges Geschick anerkannt werden. Denn er hatte vor seinen Gegnern nur die persönliche höhere Kraft des Talents voraus; keine höhere Idee lebte in ihm von der Oper als in ihnen. Auch seine Opern, wie die italienischen seiner Zeit, sind eine Kette von Recitativen und Arien, mit sparsam eingemischten Chören, und noch selteneren, steifen Duettsätzen, ohne Wahrheit, Folge, Nothwendigkeit der Handlung und Charactere. Die Recitative (in jener Zeit meist das Machwerk der Copisten) sind bis auf wenige einzelne Stellen gleichgültiges Sparrenwerk, an dem man sich achtlos bis zur nächsten Arie forthalf; die Arien selbst in Ueberzahl, in jeder Oper denselben ewigen Inhalt von Liebespein und Zärtlichkeit und Eifersucht wiederholend, fast überall ohne tiefere Nothwendigkeit, können in der That die Protektion geschickter und berühmter Sänger nicht entbehren. Nur in einzelnen Scenen erhob sich Händel hoch über die gleichzeitigen Leistungen; im Ganzen bekannte er sich durch die That zu dem Opernzustande, der die Virtuosität des Sängers zu seinem Mittelpunkte hatte. Er zerfiel mit seinem eignen, obwohl unbewußten Principe, als er die Sänger entbehren zu können meinte; die Gegner und das Publikum aber hielten an diesem Principe fest, das seine eigenen Werke bestätigen halfen, nicht in höherer Consequenz, sondern weil sie das Höhere, das er in sich fühlte, nicht kannten. Einem Andern, in einem andern Lande, 34 Jahre nach Händel's letztem Drama, war der Sieg beschieden: Gluck in Frankreich. Ist es wahr, daß Händel von Gluck (der 1745 nach London kam) geringschätzig gesagt: „der Kerl versteht so Viel vom Contrapunkte, wie mein Koch!" so wird das Auf- und Nieder der Wagschalen, in denen der Erfolg beider Dramatiker gewogen wurde, noch nachdenklicher. Vergebens war es daher, daß um 1737 die Unternehmungen seiner Gegner von selbst verkümmerten, und die Quellen der Erfindung und Theilnahme ihnen zu versiegen drohten; vergebens, daß auf Anlaß des Lord Midlesex für Händel sich günstige Aussichten öffneten, wofern er nur über sich hätte gewinnen können, seinen Beleidigern ein gutes Wort zu geben. Nicht in dieser Unbeugsamkeit, die seiner ganz angemessen war, sondern in der Sache selbst lag ihre Unhaltbarkeit. Händel aber verließ für immer die Bühne und wandte sich der Bahn zu, die ihm die höchste Palme bieten sollte: dem Oratorium. In Italien vertraten die Oratorien während der Fastenzeit, wo keine Opern gegeben werden durften, die Stelle der letzteren; in Frankreich waren schon früher „Esther" und „Athalia" (von Racine und Lully), wie 1600 in Rom ein geistliches Bühnenstück „l'animo ed il corpo" (von Emilio Cavaliere) förmlich dramatisch aufgeführt worden. So war auch Händel schon 1720 mit dem Oratorium „Esther" aufgetreten, das 1732 auf dem Haymarket-Theater 10 Abende hindurch gespielt worden war. Im Sommer 1733 führte er in Oxford bei Gelegenheit einer feierlichen Promotion das Oratorium „Athalia", 1736 „das Alexanderfest", 1738—1740 „Israel in Aegypten",

„Allegro ed il Penseroso“ und „Saul“ auf. Zwischen den Abtheilungen trug er Orgel-Concerte vor, oder improvisirte auch auf der Orgel, und begleitete mit ihr in einer freien und reichen, seinen Zeitgenossen (in England wenigstens) unerhörten Weise. Keineswegs waren die Erfolge den Leistungen und dem Händel'schen Namen entsprechend; oft fehlte es an Zuhörern. Als im Jahre 1741 (am 12ten April) der „Messias“ zur Oeffentlichkeit kam, fand er in den Nebeln der vorurtheilsvollen, parteisüchtigen Hauptstadt so wenig Anklang, daß bei der zweiten Aufführung das Haus leer blieb. Der König und Lord Chesterfield sollen die einzigen Zuhörer gewesen seyn. „Desto besser wird's schallen!“ rief Händel frohgemuth. Allein seine Casse war erschöpft. Nun wandte er sich nach dem grünen, fröhlichen Irland. In Dublin wurde der „Messias“ zum Besten der Gefangenen wiederholt und mit Bewunderung und Liebe aufgenommen. Ueber 8 Monate weilte er in Irland, und sein Glück blieb ihm treu, folgte ihm dann auch nach London zurück, wo er am 12ten October 1742 „Samson“, und nach ihm noch 17 Oratorien und Cantaten aufführte, unter ihnen „Semele“ am 4ten Juli 1743, „Judas Maccabäus“ am 11ten August 1746, „Josua“ am 18ten August 1747, das letzte Oratorium „Jephtha“ am 20sten August 1751. Die Königl. Sammlung seiner Werke (in 82 Foliobänden) enthält 23 Oratorien; mehr als eines davon ist in drei oder vier Wochen geschrieben; doch leidet es auch keinen Zweifel, daß er manchen Satz aus früheren Opern für sie, selbst für seinen „Messias“ benutzte, manchen beliebt gewordenen (z. B. den Trauermarsch aus „Saul“ u. „Samson“) auch wohl mehrmals. Keines dieser Werke trug aber so Viel dazu bei, sein Ansehen in London zu erhöhen, als eben der „Messias“, der zuvor dort Niemand angesprochen hatte; er führte ihn damals und dann jährlich zum Besten des dürftig dotirten Findlinghospitals auf, erwarb demselben damit bedeutende Summen und, was noch glücklicher zu nennen ist, erhöheten und dauernden Antheil bei der Nation, und wurde damit in der That Beschützer eines der wohlthätigsten National-Institute. Mit ununterbrochenem Beifall und einem Ruhme, der keinen Nebenbuhler, ja, bis zu Joseph Haydn (1798), keinen Nachfolger in England zuließ, setzte er die Aufführungen seiner Oratorien bis zu seinem Tode fort; sein letztes Concert gab er am 6ten April 1759; am 14ten April starb er am Schlagflusse. Er ruht in Westminster unter den Großen der Nation; seine Stätte ist mit einem prachtvollen Marmordenkmal bezeichnet; 1784, 1785 und öfters in folgenden Jahren wurde seine Gedächtnißfeier durch kolossale Aufführungen seiner Werke begangen unter Mitwirkung von 500 bis 600 und mehr Musikern, und einem Zusammenflusse von Tausenden von Zuhörern. Rührend ist, daß auch er (wie Seb. Bach, aber länger) das Augenlicht verlor; 1751 raubte es ihm, ungeachtet wiederholter, schmerzhafter Operationen, der Staar; Jephtha ist seinem Gehülfen bei den Aufführungen, Smith, in die Feder dictirt. Den ersten Stoß aber hatte seine eisenfeste Gesundheit um 1735 erlitten, als er seine Opern gegen den Castraten Farinelli und die neuen Componisten zum zweiten Male fallen sah; der Schlagfluß traf seinen rechten Arm; er soll sogar zu gewissen Stunden von Sinnen gewesen seyn, und stellte sich nur durch eine heroische Badekur zu Aachen wieder her. Seit 1743 scheint er öfters, namentlich gichterisch, gelitten zu haben; eine natürliche Folge seiner Anstrengungen und Aufregungen. Nur seine Geisteskraft und, für seine Aufführungen, seine gigantische Energie blieben sich gleich. Groß und stark, in Wort und Direction zufahrend, rauh, entscheidend, war seine Stimme,

wenn er am Schluß der Arien Chorus! rief, sehr fürchterlich. Keine Rücksicht, so erzählen Zeitgenossen, galt ihm, wenn er dirigirte. Der Prinz und die Prinzessin von Wallis haben ihn öfters böse werden sehen und schelten, wenn sie zu spät in die Probe kamen; plauderten aber die Hofdamen, dann fluchte er gewaltig und rief die Plaudernden bei Namen. Dann wandte sich die Prinzessin und sagte: „still doch, Händel ist böse!" So war das Leben dieses großen Mannes, reich und gewaltig, von geringem Anfange zu glanzreichen Jugenderfolgen, von bitterem Unterliegen zu würdigstem Vollbringen wogend, überall thatenreich in großartigen Verhältnissen. Ein solches war ihm nothwendig, und deshalb England die rechte, ja einzig mögliche Stätte für sein Walten. In Italien hätte er die Thaten Alessandro Scarlatti's wiederholen können, dem er in den besseren Theilen der Oper ähnlich, nur weit überlegen ist. Aber schon war Italien nicht mehr fähig, die Großheit seiner früheren Operisten zu tragen; es versank schon in jene fade Süßschmeckerei und Allgemeinheit, die Händel bereits in der Jugend verschmäht hatte. In Frankreich wäre Händel nur auf die Oper angewiesen gewesen; aber die Idee des Drame lyrique war ihm fremd, und dessen Vollendung nicht ihm, sondern Gluck beschieden. In seinem Vaterlande, — was hätte er da gesollt? Die italienische Oper vor den Kaufleuten der Hanseestadt, oder vor einem der steifen und geschmacklosen bourbonisirten Höfe nachspielen? Oder einen Bach'schen Lebenslauf führen? Nicht ihm war gegeben, was Seb. Bach, ganz versunken in das Wort des Evangeliums, und einzig von ihm erfüllt und getragen, an seiner Kirche und seinen Thomanern, und seinem geistlichen Vorsteher und Freunde Deyling volles Genügen zu haben, nach Außen bürgerlich eng beschränkt, Innen heilig. Händel mußte frei, reich und glänzend, gebietend dastehen, vornehm unter den Vornehmsten. Das konnte er nur in England, und da hatte er's. Als die Castraten ihm den Adel abwendig machten, stand er allein gegen den ganzen Adel. Als die Oper nicht mehr zu halten war, wandte er sich an das freisinnige, protestantische Volk. Als die Hauptstadt ihn nicht verstand, zog er mit seinem „Messias" zu dem unbefangenen, natürlichen Volke Irlands. Da siegte er und bauete sich einen Weg auf zu den Höchsten des brittischen Volkes; das freie Volk hatte ihn emporgetragen, und der Hof rechnete es sich zu Glück und Ehre, ihn wieder zu besitzen. Diese ganze Lebens- und Sinnesweise nun spricht sich auch in Händel's Werken aus. Es war ihm äußerlich und innerlich unmöglich, mit jener Pietät und Hingebung eines Bach bei jedem seiner Werke und jedem Theile derselben zu seyn. Daher enthalten seine Orgel- und Cammermusiken neben Tüchtigem und Großartigem auch Unbestimmteres, ja Leeres, und sind zum größeren Theile mit Recht aus dem Kunstleben verschwunden. Auch seine kleineren Kirchenmusiken (Anthems) haben großartigen Wurf und manchen schönen Zug, nicht aber einen so ausgesprochenen Sinn und Character, daß sie den Antheil der Kunstwelt festhalten könnten. Seine Te Deum und andere größere Kirchensätze (viele werden in der Privatsammlung des Königs von England verschlossen gehalten) sind voll herrlicher Musik und beurkunden die Meisterhand; die protestantische, volksstimmige Weise, namentlich im größeren Te Deum, will sich nicht ganz mit dem katholischen Texte vertragen, und ist doch wieder zu übermächtig, wenn man in ihm (wie spätere, selbst große Componisten) nur die herkömmlichen Worte für große Solennitäten sieht. Auch sind alle diese Werke nur beiläufige Arbeiten Händel's, obwohl groß genug, einen andern Namen auf die Nachwelt zu bringen. Das Uebergewicht über alle diese Leistungen hatten in der ersten Hälfte sei-

nes Lebens die Opern, in der andern die Oratorien. In jenen überglänzte und überbot er in einzelnen Scenen seine Vorgänger und Zeitgenossen. Da war ihm das Wort des Dichters, und noch Mehr: die Person in ihrer Handlung lebendig geworden. In großem Sinne, mit tief empfundener, tief treffender Wahrheit weiß er uns die Klage und den Racheschwur des Rhadamist, die stolze Ruhe und die höllenstarke Zauberei der Medea, die süße Liebesschwärmerei des Pastor fido (man sehe die genannte Sammlung) darzustellen, und man kann unbedenklich aussprechen, daß auch nach ihm solche einzelne Momente nie tiefer und stärker gefaßt worden sind. Anderes ist freilich nur großartige Manier, oder (selten) tüchtige Arbeit, oder (häufig) die etwas gestärkte Weise seiner Zeit; denn von der scenischen Anlage seiner Opern, ja von der Fabel her war ein Gelingen des Ganzen unmöglich, und eine das Ganze hebende, ein wahres Drama begründende Idee ihm fremd. Als ein Solcher nun kam er zum Oratorium. Es ist merkenswerth, daß ihn nicht freie Neigung dahin führte, sondern er ausgestoßen werden mußte von der Oper, und da erst, spät, fast ein Fünfziger, nachdem er über fünfundzwanzig Jahre dem Theater gedient, sich dem Oratorium zuwandte. Und das war derselbe, der seine Schule an drei Jahrgängen Kirchenmusik gemacht! der in Aachen, wie die Sage geht, aus dem Bade, das ihn dem Irrsinn entrissen, erstand, emporgerichteten Hauptes in die Kirche zur Orgel schritt, und da so gewaltig spielte, daß in der Stadt sich ein Geschrei erhob, die heilige Cäcilia selbst habe ein Wunder gethan und ihn zu ihrem Preise errettet! Als ein solcher trat er zum Oratorium. Die thatvollen Geschichten des alten Testaments gaben ihm Gelegenheit zu jenen Volkschören, in denen der ewige Ruf: Gieb Freiheit! — die bittere Klage um einen gefallenen Hort, der Jubel der Heiden und das hochwürdige Gebet in Bedrängniß oder Erlösung, alle großen Momente des Volkslebens stark und treu und für Jahrhunderte laut genug erschallen. Dieser gerade, durchaus volksmäßige Sinn formte ihm seine Stimmen zu festen, in Mäßigkeit starken Persönlichkeiten; kein Componist hat so, wie er, vermocht, jede der vier Stimmen zusammenzufassen und im Umkreise ihrer wahren, natürlichen Kraft zu erhalten. Dieser Sinn gab es ihm, jedes Wort des Textes wohlgemuth und stark treffend, im treuherzigen und grundkräftigen Volkssinne herauszusingen; die evangelische Auslegung des Worts, die wir an Bach kennen, war nicht sein Beruf. Hatte er aber dem Worte die Weise gefunden, so hielt er sie treu und einfach fest, und gab sie unter den Stimmen herum, wie ein gutes Wort im Kreise gerader, wohldenkender Volksmänner herumgeht. Andere Stimmen traten einfach stützend oder widersprechend herzu; unter der Meisterleitung entspann sich ein geradherziger, ruhig und ehrenfest fortgehender Dialog. Der wunderreiche Aufbau Bach'scher Polyphonie, da jeder tiefe Sinn einen tieferen birgt, und dem Wissenden enthüllt, und doch ewig die Weihe des Mysteriums über dem Ganzen als eine Mosisdecke gebreitet ruht, war nicht das Geschäft dieses Volksredners. Eher zog er willkührlich, und in seinem Sinne mit Recht, den unschuldigen, oder leidenschaftlichen Ausdruck der Liebe, oder das Lob des Friedens und andere in uns eingewohnte Gefühle in den Kreis seiner biblischen Sagen, so daß sie in der That Alles umfassen, was in der Brust eines gesunden, freisinnigen und religiösen Volkes, und in seiner eigenen lebte. Und dazu diente sein einfach stützendes und tragendes, verstärkendes, gelegentlich auch sinnig malendes und gewaltig schlagendes Orchester mit der Orgel, wie er sie spielte. Es könnte nun noch von seinen einzelnen Oratorien geredet werden. Aber wer kennt sie nicht? Den

freiheitglühenden Maccabäus, den patriarchalischen Samson, die Unschuldsgesänge in Saul, jenen ewig wahren Israelitenchor in Josua, das geistreiche Alexanderfest, das kolossale, autochthonischen Ausdrucks in seinen Chören volle Israel, den Messias, der von der alten Weissagung, von der Engelsverkündigung dann in der Nacht über Leiden und Tod zur Allverherrlichung uns durch das Leben des Heilands führt an der Hand der Bibelworte selbst: sie alle sind uns vertraut oder warten, daß wir uns zu ihnen und an ihnen erheben. Seinem Vaterlande aber wurde Händel wiedergegeben, als französische Aufklärerei u. italienisch-süßliche Mode Kirche und Kirchengesang tief herabgebracht hatten, und nur in einzelnen Kirchen ein besserer, obwohl schwächerer Nachklang Bach'schen Gesanges forthallte. Da führte Hiller, der Volkssänger, der den kleinen Naturgefühlen im engen bürgerlichen Leben Stimme gegeben und Herzen erschlossen hatte, den Starken zurück, daß an ihm das Volk erstarke zu einem größeren, thatenreicheren, freieren Loose, das nahe seiner wartete. Als neu erstarkter Volksgeist und Glaube auch die Kirche wieder höherer evangelischer Weihe geöffnet, da hatte uns auch Händel vorbereitet und erzogen für Sebastian Bach, daß sie fortan vereint stehen, der Sänger des Volks und der Weihepriester vor dem Volke, das sie geboren und sich zu ihnen erhoben hatte. ABM.

Handl, s. Gallus.

Handleiter, s. Handbildner.

Händler, Johann Wolfgang, geb. zu Nürnberg in den 80er Jahren des 17ten Jahrhunderts, studirte die Composition und insbesondere den Contrapunkt daselbst bei Pachelbeln, der ihn auch im Clavier- und Orgelspiele unterrichtete, und kam 1712 dann als Hofbassist in die Capelle zu Würzburg, wo er bald darauf auch zum Hoforganisten ernannt wurde. In dieser Eigenschaft schrieb er Vieles für Kirche und Cammer, was sich des Beifalls seines Bischofs zu erfreuen hatte, der ihn dem zufolge, nach Fort. Chelleri's Abgange nach Cassel, zu seinem Hof-Capellmeister ernannte. Dies aber erregte den Neid der damaligen italienischen Musiker in Würzburg in so hohem Grade, daß ihm sein Amt auf alle mögliche Weise verbittert und durch den vielen Verdruß darüber seine körperliche Gesundheit so sehr zerstört wurde, daß er schon 1742 starb. Ja es ging sogar einmal lange Zeit die Sage, er sey von jenen gewaltthätig ums Leben gebracht worden. Gedruckt sind von seinen Werken leider nur sehr wenige.

Handstück. Kleine Tonstücke, zu blos mechanischer Uebung bestimmt, besonders für Anfänger, pflegt man auch Handstücke zu nennen. Im Grunde sind diese also nichts Anderes als leichte Etuden (s. d.), von denen sie sich nur durch noch mehr melodische Behandlung u. regelfestere Construction im Satze unterscheiden, daß sie mehr ein in sich selbst abgeschlossenes, abgerundetes Ganzes bilden. Es ist keine so sehr leichte Aufgabe, als es auf den ersten Anblick zu seyn scheint, wirklich gute, zweckmäßige Handstücke für Anfänger zu schreiben, und nur zu häufig werden Kunstlehrlinge durch unzweckmäßige Uebungsstücke zweckwidrig gemartert, und manches vielleicht glückliche Talent blos durch heillose Verkehrtheit darin von der Kunstbahn abgeschreckt. Handstücke sollen den Anfänger im Spielen, sey es nun welches Instruments es wolle, neben der Uebung in der erforderlichen mechanischen Fertigkeit auch aufmuntern zu dieser Uebung. Sie müssen stufenweise von dem Leichtesten und Leichteren bis zum Schwereren und Schwersten fortschreiten; dürfen keinen Theil des spielenden Werkzeugs

(der Hand — daher der Name Handstück) unbeschäftigt lassen, jedoch stets nur nach Maaßgabe der Kraft und des Bedürfnisses; und müssen endlich dabei dem Kunstverständnisse des Anfängers, seiner ganzen Subjectivität angemessen, und vornehmlich seinem Ohre gefällig seyn. Denn von der eigentlichen Kunst versteht ja der Anfänger noch Nichts; er will von ihr noch Nichts weiter als Unterhaltung; er will Freude an ihr haben. Beherzigungswerth sind die Worte, die Gottfried Weber in einem besonderen Aufsatze in der „Cäcilia" Bd. 1 pag. 151 ff. über diesen Gegenstand spricht, und Jean Paul in der „Levana" Bd. 1 pag. 196 (ed. 2): „Daher könnte man dem Leben-Neuling (diesem gleicht ja in Beziehung auf das Kunstleben der Anfänger in der Musik) mit der Trompete das Herz, mit Schrei- und Mißtönen das Ohr zerreißen &c." Als Muster von Handstücken gelten fortwährend noch Jos. Haydn's F-Dur-Variationen „il maestro e lo scolare". Dann sind als solche aber auch die ähnlichen Werke von Müller, Clementi, Schmidt, Türk, Pleyel, Kozeluch u. A., auch Haslinger's „musikalischer Kinderfreund" &c. zu empfehlen. Sie mögen nun die Handstücksschreiber nachahmen, und sie werden immer das Rechte treffen. Daß man gewöhnlich nur die Anfangsstücke für Clavierspieler Handstücke nennt, ist eigentlich eine zu große Beschränkung des Wortbegriffs, denn für jedes Instrument, das mit den Händen gespielt wird, lassen sich auch Uebungsstücke für die Hände, also Handstücke, schreiben; doch ist jenes einmal der gewöhnlichere Gebrauch des Wortes geworden. †.

Handtrommel, s. Tamburin.

Hänel, s. Gallus.

Häner, Ludwig Wilhelm, Herzogl. Gothaischer und Fürstl. Schwarzburgischer Orgelbauer zu Arnstadt, ist ein Stiefsohn und zugleich ein Schüler von Schmalz, dessen Haus und Werkstadt er 1785 übernahm. In seiner Gegend hat er schon manch beträchtliches Werk errichtet; am meisten aber verbreitete sich sein Ruf nach 1797, wo er eine Einladung zum Baue einer neuen Orgel nach Copenhagen erhielt, der er aber der weiten Reise wegen nicht folgte.

Hanf, Johann Niklas, geb. zu Wegmar um 1630, war Anfangs Capelldirector zu Eutin, und nachher Domorganist zu Schleswig, wo er um 1706 starb, nachdem er sich durch mehrere Vocal- und Instrumentalsachen, letztere namentlich fürs Clavier, für seine Zeit rühmlich bekannt gemacht hatte. 41.

Hanisch, Franz, als Hoboist und auch Componist für sein Instrument nicht unberühmt, ist ein Böhme von Geburt, und stand seit 1790 lange Zeit als Cammermusikus beim Fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hofe zu Regensburg in Diensten. Unter den Werken, welche er für sein Instrument geschrieben hat, sind die Concerte die schätzenswertheren; die übrigen bestehen in Variationen, Rondo's u. s. w. Auch einige Lieder mit Guitarre-Begleitung sind von ihm erschienen. — Es giebt auch einen Posaunen-Virtuosen Namens Hanisch, der ebenfalls ein Böhme von Geburt ist und zuerst von Prag aus bekannt wurde. Nach der Zeit aber erhielt er einen Ruf in die Kaiserl. Capelle zu Wien.

Hanke, Carl, geb. zu Roßwalde 1754, wurde in seinem 22sten Jahre schon, nachdem er zu seiner weiteren Ausbildung einige kleine Reisen gemacht hatte, als Musikdirector in der Capelle des Grafen Albrecht Hadiz daselbst angestellt. Diese Capelle genoß, ungeachtet sie aus lauter Dienern des Grafen in Verbindung mit einem Theater bestand, dennoch

einen ausgezeichneten Ruf, so daß selbst Friedrich der Große, als er 1777 zum Kaiser Joseph II. durch Roßwalde reiste, viel Freude daran fand. Dies mußte denn auf G's Talent durch Bildung und Anregung natürlich vortheilhaft einwirken, und er schrieb schon damals Vieles, sowohl für das Theater als die Cammer, was in Oesterreich, Böhmen, Mähren. Schlesien, Polen und Preußen allgemein beliebt und bekannt wurde, besonders Cantaten zu verschiedenen Feierlichkeiten; Sinfonien, deren er mehrere sogar auf ausdrückliches Verlangen des damaligen Kronprinzen von Preußen componirte; ferner Quartette und die 5 Ballette: „Pygmalion", „die Jäger", „die Wassergötter", „Phöbus und Daphne" und „die Dorfschule". 1778 aber starb der Graf, und die Capelle ward aufgelöst. H. verheirathete sich hierauf mit einer Dem. Stormkin, seiner Schülerin, die als erste Sängerin glänzte, und mit der er nun zu Brünn, Warschau, Breslau, Berlin, Hamburg und anderen Städten mehrere Jahre lebte: er meistens als Musikdirector und sie als Sängerin an den dasigen Theatern. Eine projectirte Reise nach Italien konnte er der Kriegsunruhen wegen nicht unternehmen. Sein Ruf indeß ward auch in Deutschland immer glänzender, namentlich durch die Ballette, Prologe, Epiloge, Entreacts zu verschiedenen Comödien (z. B. zu Fiesko), und einige Opern, unter denen besonders „Robert u. Hannchen", welche er 1781 zu Warschau schrieb, vielen Beifall fand. Zu Schleswig starb seine Gattin am 20sten April 1789 in einem Alter von noch nicht vollen 29 Jahren. Ein Andenken an ihr glänzendes Talent findet man noch im ersten Theile von Hanke's „Gesängen für Kenner und Liebhaber", wo Seite 15 Hölty's „Elegie auf ein Landmädchen", eins ihrer Lieblingsgedichte, mit ihrer eigenen Composition eingerückt ist. Zwei Jahre später (1791) verheirathete er sich wieder mit der Sängerin Berwald, einer Schülerin von Naumann, und Tante des damals 9 Jahre alten Violinisten Berwald aus Stockholm. Mit ihr ging er 1792 nach Flensburg, wo er sich hauptsächlich durch die Errichtung einer öffentlichen Singschule, die Erbauung eines Concertsaals und die Bildung eines stehenden Concerts verdient machte. Zur Einweihung jenes Saales schrieb er das Singstück von Harries „die Feier der Tonkunst", dem dann nach und nach noch viele andere ähnliche Werke und namentlich viele Kirchenmusiken folgten, als: „das Lob Gottes" (eine Hymne nach dem 103ten Psalm), „Charfreitags-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Weihnachts-Musiken", die alle großen Beifall fanden; auch die Opern „Hayhire", „Hüon u. Amande", „Doctor Faust's Leibgürtel"; die Chöre zu „Rolla's Tod"; Sinfonien und Anderes. Seine Frau war daneben als Sängerin auf dem Flensburger-Theater nicht minder berühmt. Nach des Cantors Overbeck Tode ward er endlich Cantor und Musikdirector zu Flensburg, und als solcher hat er selbst vor einigen Jahren noch durch mehrere Horn-Duette, deren er früher indeß schon über 100 mit dem glücklichsten Erfolge componirt hatte, an den ehemaligen Glanz seines Namens erinnert; nicht minder durch einige Intermezzi, die zu den besseren ihrer Art gezählt werden. Fs.

Hanke, Mad., s. d. vorherg. Artikel.

Hannibal, s. Annibal.

Hänsel, J. Daniel, s. Hensel, wie er sich selbst schreibt.

Hänsel, Peter, geboren zu Leppe in preuß. Schlesien den 29sten November 1770; wurde im Schul- und Musikfache von einem Oheim in Warschau ausgebildet, 1787 in Petersburg bei dem Orchester des Fürsten Potemkin, unter Sarti's Direction, 1791 bei der Fürstin Lubomieska in Wien als Concertmeister angestellt, woselbst er auch das nächstfolgende Jahr

von Joseph Haydn in die Geheimnisse des Contrapunktes sich einweihen ließ. 1795 machte er als Tonsetzer den Erstlingsversuch mit 3 Quatuors unter günstigen Auspizien. 1802 besuchte er Paris, und verweilte dort ein volles Jahr. 1831, während die asiatische Cholera in Oesterreichs Hauptstadt zahllose Opfer dahinraffte, ging auch er zur Ruhe ein. H. war ein feingebildeter, humaner, äußerst bescheidener Künstler, der mit Anstand in den Zirkeln der großen Welt sich zu bewegen verstand, und ein sehr geschmackvoller Violinspieler. Seine sämmtlichen, wohl nicht in ihrem ganzen Umfange nach Verdienst gewürdigten, Werke bestehen in 55 Streichquartetten, 3 Quatuors mit Flöte und Clarinette, 4 Quintetten, 9 Violinduetten, mehreren Suiten von Variationen, Polonaisen, Rondo's, Märschen ꝛc. für verschiedene Instrumente. Seyfried.

Hansmann, Königl. Preußischer Cammermusikus und tüchtiger Virtuos auf dem Violoncell, wurde im Jahre 1764 in Potsdam geboren und bildete sich auf seinem Instrumente unter Leitung des berühmten P. Duport, zu dessen vorzüglichsten Schülern man ihn zählte. Um's Jahr 1784 in der Königl. Capelle angestellt, trug er eine lange Reihe von Jahren wesentlich zur Verschönerung der Concerte in Berlin und Potsdam bei, und diente drei Regenten des Preußischen Staates. Seine Vorzüge als Künstler und als Mensch hat uns der verstorbene Hofrath Spazier in seiner Berliner musikalischen Zeitung vom Jahre 1793, Seite 199, mit vieler Wärme geschildert. v. Wzrd.

Häntze, Joseph Simon, geboren 1731 zu Dresden, würde von den Violinspielern Neruda und Hundt daselbst zuerst in ihrer Kunst unterrichtet; nachher bildete er sich durch eigene Uebung besonders aus, und in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts gehörte er zu den größten Meistern auf seinem Instrumente. Neben einem äußerst reinen, sowohl bei kräftigstem als zartestem Bogenstriche höchst gesangreichen, seelenvollen Spiele hatte er sich Viel von der damals so sehr geschätzten Tartinischen Manier angeeignet. 1779 ward er Concertmeister des Markgrafen von Schwedt, und später kam er nach Berlin, wo er mehrere Jahre dem weit und breit bekannt gewordenen Liebhaber-Concerte vorstand, und ebenfalls als Solospieler sich einen glänzenden Namen erwarb. Er starb daselbst auch zu Anfange des Jahres 1800 in einem Anfalle von Wahnsinn. Seine schöne Cremoneser-Violine ward von einigen reichen Dilettanten Berlins für 50 Friedrichsd'or gekauft und dem damals noch jungen Pixis zum Geschenke gemacht. Gerber nennt ihn in seinem alten Tonkünstler-Lexicon irrig Hinze und auch Heinze. Ebenso findet man ihn auch in einigen Verzeichnissen Hentze geschrieben. Der obige Name aber dürfte wohl der richtigere seyn, da er so in der Berliner Monatsschrift gedruckt steht.

Hard, Johann Daniel, Virtuose auf der Viola da Gamba, und zuletzt Herzogl. Würtembergischer Capellmeister, wurde geboren zu Frankfurt a. M. am 8ten Mai 1696, und stand Anfangs fünf Jahre lang als Kämmerer und Gambist in Diensten des Königs Stanislaus zu Zweibrücken. Dann war er vier Jahre Cammermusikus am Hofe des Bischofs von Würzburg und Herzogs von Franken, Johann Philipp Franz von Schönborn, bis er endlich 1725 unter der Regierung des Herzogs Eberhard Ludwig als Cammermusikus an den Würtembergischen Hof kam. Vom Herzog Carl Alexander ward er dann zum Concertmeister, und endlich vom Herzog Carl Eugen zum Capellmeister ernannt, in welcher Stelle er zwischen 1760 und 1770 zu Stuttgart starb.

Harder, August. Dieser fleißige und einst so sehr beliebte Gesangs-Componist wurde 1774 zu Schönerstädt bei Leisnig in Sachsen geboren, und erhielt von seinem Vater, der Schullehrer daselbst war, den ersten Unterricht in der Musik. Sie war indeß anfänglich nicht sein Hauptfach, sondern nach dem Willen seiner Eltern mußte er sich dem Studium der Theologie widmen. Zu dem Zwecke bezog er denn später auch, nachdem er sich auf der Schule zu Dresden die nöthigen Vorkenntnisse erworben hatte, die Universität Leipzig. Von Haus aus ohne Unterstützung mußte er sich dabei den nöthigen Unterhalt durch Musikunterricht zu erwerben suchen. Dies weckte sein Talent, und leitete seine Neigung immer mehr der Kunst zu, so daß er, besonders nachdem fast alle seine künstlerischen Unternehmungen auch mit dem besten Erfolge gekrönt wurden, das Studium der Theologie endlich ganz aufgab, und der Musik sich ausschließlich widmete. Dies war ungefähr im Jahre 1800. Leipzig blieb sein Wohnort. Seine Beschäftigungen bestanden im Unterrichtgeben und im Componiren; eine bestimmte Anstellung hat er nie erhalten, auch bemühte er sich nie mit Ernst darum. Selbst ein angenehmer Sänger und dabei fertiger Clavier- und Guitarrespieler, war auch der Composition für Gesang und jene beiden Instrumente seine Muse besonders zugewandt. Mehr als 60 namhafte und gedruckte Werke zählen unsere Musikalien-Verzeichnisse von ihm auf, und darunter sind allein gegen 50 für Gesang. Sie sind zu sehr bekannt und zu weit verbreitet, als daß es nöthig wäre, über ihren Werth sich hier noch besonders auszulassen. Weniger Componisten Lieder und Romanzen haben sich eines so unsterblichen Ruhmes zu erfreuen, als die von Harder. Am 19ten October 1813, an welchem Tage Leipzig mit Sturm erobert wurde, lag er am Nervenfieber krank, doch nicht gefährlich. Da er aber einem der Hauptpunkte der anstürmenden Sieger ziemlich nahe wohnte, so wirkte dieser fürchterliche Tumult so heftig auf sein von Natur aus schon zartes und durch die Krankheit noch mehr geschwächtes Nervensystem, daß er auf einmal alles Bewußtseyn verlor, und in diesem Zustande nach einigen Tagen verschied. Er war ein frommer, rechtschaffener Mann, eine gute, treue Seele, die mit ihren schönen Gaben Vielen Freude, und nicht Wenigen auch Nutzen, und wohl Keinem Schmerz bereitet hat.

Harenberg, Johann Christoph, der als Doctor der Theologie und als Probst des St. Lorenzstiftes vor Schöningen am 12. November 1774 daselbst starb, war auch ein fleißiger und kenntnißreicher musikalischer Schriftsteller. Eines armen Landmanns Sohn wurde er am 28. April 1696 zu Langenholzen bei Hildesheim geboren. Ungeachtet seiner vortrefflichen und vielen geistigen Fähigkeiten konnte der Vater doch nichts für seine Ausbildung thun. Alles, was er auf ihn vererbte, war ein natürliches Talent und viel Liebe zur Musik, die auch er in sich hegte, aber aus Mangel an Gelegenheit, wirklich Musik zu erlernen, meist hatte unterdrücken müssen. Des jungen H. nahm sich in dieser Beziehung jedoch der Schullehrer des Orts an, der ein guter Clavier- und Orgelspieler war. Durch dessen sorgfältigen Unterricht erwarb er sich binnen Kurzem so viele Geschicklichkeiten und Kenntnisse in der Musik, daß er nachher die Schule zu Hildesheim und die Universität Göttingen frequentiren konnte, indem er sich den nöthigen Unterhalt dort durch eigenen Unterricht darin verdiente. Daß er jede Gelegenheit, welche sich ihm noch zur Selbstbildung in der Kunst darbot, nicht unbenützt ließ, läßt sein unermüdeter Fleiß voraussetzen; und um Beides, sein Studium der Theologie mit dem der Musik mehr zu vereinigen und gewissermaßen gleichen Schritt mit einander halten zu lassen,

richtete er das letztere daher auch in späterer Zeit besonders auf die alte und namentlich hebräische Musik. Diesem Bestreben verdanken wir die meisten seiner gelehrten und scharfsinnigen Forschungen, z. B. die 1720 gegen Spencer zu Helmstädt erschienene Abhandlung „veri diviniquc natales circumcisionis judaici, templi Salomonei, musices Davidicae in sacris, et baptismi Christianorum;" ferner „Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Musik im 11. Jahrhundert" (im 50. Stück der Braunschweigischen Anzeigen von 1748 pag. 1001 ff. — eine sehr interessante Abhandlung); dann auch einen Aufsatz in denselben Anzeigen von 1747 St. 60, welcher eine Untersuchung über den Bogen enthält, dessen 2. Samuel. 1, 18. erwähnt wird, und worin er darthut, daß derselbe kein Streit-, sondern ein musikalischer Bogen gewesen sey, den schon Quadrio in seinem Werke „della regione d'ogni poesia" beschrieben habe; und endlich auch „Commentatio de re musica vetustissima, ad illustrandum scriptores sacros et exteros accommodata", worin er von den Instrumenten, Gedichten und Melodien der alten Griechen und Hebräer handelt (im 9. St. der Leip. gelehrt. Zeit. von 1753). Vor seiner Anstellung als Probst in dem genannten Stifte war er auch einige Jahre Professor am Corolino zu Braunschweig. 11.

Harfe, arpa, harpe, soll den Namen nach Einigen von ἅρπη — Sichel, der sonstigen Form wegen, nach den Meisten von ἁρπάζω — ich reiße, haben, weil die Saiten mit den Fingern gerissen werden. Das sehr alte Instrument ist aber durchaus keine Erfindung der Griechen; Anaxiles war nur ein Harfenmacher, aber nicht sein Erfinder. Es war unter den ältesten Völkern sehr verbreitet und beliebt, so daß viele den Erfinder in der Person des Jubal suchen, Andere es aus der Lyra entstehen lassen, welche gleichfalls von anderen Völkern zu den Griechen kam. Namentlich finden sich in Aegypten seit den ältesten Zeiten so vielerlei Harfen abgebildet, daß es unter die seltsamen Erscheinungen unserer Tage gerechnet werden muß, wenn viele Schriftsteller über musikalische Gegenstände nur immer noch bei der Erwähnung der einzigen Harfe stehen bleiben, die James Bruce in den Ruinen des altägyptischen Theben auffand. Kein Instrument, außer dem Sistrum, wird in den Ueberresten des alten Aegypten so oft abgebildet gefunden, als die Harfe, wovon das französische Prachtwerk, auf Napoleons Veranlassung, Zeugniß giebt. Sie war also seit der Fabelzeit unter diesem Volke gewöhnlich und zu religiösen Festen so häufig gebraucht als die Lyra im bürgerlichen Leben. Manche ihrer Harfen sind sehr einfach, andere haben besonders am Kopfe und am Fuße geschmackvolle Verzierungen. In G. W. Fink's „erster Wanderung der ältesten Tonkunst" (Essen 1831) liest man S. 230 rc. eine Beschreibung der vorzüglichsten, welcher 4 Abbildungen beigegeben worden sind. Männer und Frauen spielten sie bald stehend, bald knieend. Unter den keltischen Barden stand sie gleichfalls seit den ältesten Zeiten in den höchsten Ehren; vorzüglich haben sich die kaledonischen (hochschottischen) Barden mit ihren Harfen ausgezeichnet. In Irland und England wurden sie nicht minder hochgeschätzt, und es blieb lange Sitte, daß man einem Verarmten Alles, nur nicht seine Harfe nehmen durfte. Ueber das Besondere der alt-keltischen Harfe siehe keltische Musik. — Auch zu den germanischen Stämmen war sie übergegangen, und die alten Franken bestraften den sehr hart, der einen Harfenspieler an der Hand verletzt hatte. — Ueber alt-hebräische Harfen und überhaupt über das Geschichtliche dieses Instruments bis in die neueren Zeiten wollen wir uns um so weniger verbreiten, je mehr wir überzeugt sind, daß die klare Einsicht in den Gang der Harfenverbreitung und Veränderung

ein ganzes Werk erfordern würde. Gehen wir sogleich zur **Spitzharfe**, Harpanetta oder Drathharfe über, die den Uebergang von den alten zu den neueren Harfenarten bildet. Sie ist ungefähr $2^1/_2$ bis 3 Fuß hoch, $1^1/_2$ Fuß breit, unten rechtwinklig, oben auf der vordersten Seite in eine Spitze auslaufend, hat von beiden Seiten einen Resonanzboden, der mit Drathsaiten bezogen ist, welche mit den Nägeln der Finger, oder mit Fingerhüten, woran eine Spitze von Silber u. dgl. sich befindet, gerissen werden. Die Baßsaiten sind von Messing, die Diskantsaiten von Stahl. Sie hat einen Umfang von 49 Tönen, deren abhängige etwas tiefer liegen, als die Haupttöne. Beim Spielen setzt man sie vor sich, etwa auf einen Tisch, so daß die Saiten perpendiculair laufen. Die **irländische Harfe** ist ihr ziemlich gleich, nur daß sie einen Umfang von 43 Tönen hat und doppelchörig, während jene nur einchörig ist. Die deutsche Spitzharfe ist abgekommen; von der irländischen findet man eine Abbildung in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1826 in der Beilage zu Nr. 39. — Die **Doppelharfe**, Arpa doppia, auch **Davidsharfe** genannt, ist mit Stahl- und Darmsaiten bezogen, hat 2 Resonanzböden, deren einer ganz durchgeht und den Haupttheil der Harfe ausmacht, der andere geht nur etwas über die Hälfte des Instruments. Man setzt sie vor sich, daß der Resonanz nach außen hin steht. An der rechten Seite oben ist für die rechte Hand eine Cymbel von Stahlsaiten angebracht. Der Umfang derselben ist von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{f}}}$, der Umfang der Darmsaiten rechter Hand von d bis $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$, und linker Hand ebenfalls der Darmsaiten von $\underline{B}$ bis $\bar{b}$, aber nur einchörig bezogen. Sie ist zum Accompagniren sehr geschickt. — Die **große Davidsharfe** (harpe lutée) hat die Form eines Triangels, dessen Haupttheil der Kasten ist, worauf der Resonanzboden liegt, dessen Decke man auch den Sangboden nennt, der mit 2 runden, verzierten Schalllöchern versehen ist. Nach Klein's Lehrbuch der Theorie besteht sie aus 3 Hauptstücken: 1) das corpus, das aus einem langen Viereck besteht, das nach Unten breiter wird, worauf die Resonanzdecke mit ihren Oeffnungen liegt; 2) der Hals, worin die eisernen Wirbel sind. Diese Wirbel sind vorn, wo die Saiten aufgewunden werden, cylindrisch rund und mit einer Karbe versehen, in welche das Ende der Saite gelegt wird; hinten sind diese durch den Hals gehenden Wirbel viereckig und werden hier mit dem Stimmschlüssel gedreht. Gewöhnlich ist der Hals gekrümmt; 3) die Vorderstange (Baronstange) läuft in gerader Linie vom Halse herunter und bildet einen rechten Winkel. Im Stege der Resonanzdecke sind runde Löcher, in welche die Darmsaiten, die vorher mit einem Knopfe versehen wurden, vermittelst runder Zapfen von Holz, die oben einen Knopf haben und Patronen heißen, befestigt werden. Die Stange trägt die größte Last der Saiten, muß daher stark und von gutem Holze seyn. Der Körper ist gewöhnlich von Ahornholz und nur schwach, ungefähr wie bei den Violoncellen. Weder der Querbalken noch die Stange ist bei dieser gewöhnlichen Art der Doppelharfe hohl. Die Stimmung ist diatonisch; der Tonumfang 5 bis $5^1/_2$ Octaven. Um nun einige zufällige Halbtöne, die im Gange auch ganz einfacher Musikstücke nicht zu selten vorkommen, hervorbringen zu können, mußte man mit dem Daumen die zu erhöhende Saite an den Hals andrücken, so daß durch die Verkürzung der Saite der Ton gerade um einen halben Ton höher wurde; fis und ges, dis und es 2c. wurden also durch den Druck auf einer und derselben Saite hervorgebracht. Das Verfahren war beschwerlich und doch mangelhaft. Man erfand die Hacken (crochets), die

von Messingdrath an der rechten Seite des Balkens oder des Halses eingeschraubt wurden und zur Verkürzung der Saiten an diese gedreht wurden, entweder im Laufe eines Tonstücks oder gleich vor dem Anfange desselben, je nachdem es die Haupttonart des Stückes verlangte. Jede Octave hatte also 5 solcher Haken für c, d, f, g und a. Allein auch diese Vorrichtung war noch mangelhaft, da der Spieler bei Ausweichungen es nicht immer in seiner Gewalt hatte, die Haken in der Geschwindigkeit gehörig stark und weit genug herum zu drehen; man bekam nicht selten falsche Töne dabei zu hören. 1804 erfand daher Herr v. Wolfenau eine solche Vorrichtung für diese Haken, daß ihnen eine bestimmte Grenze gesetzt wurde. Ferner erleichterte er in der Oberstimme die Hervorbringung der sogenannten Guitarretöne. Man konnte nach seiner Einrichtung nun aus 7 Tonarten spielen. — Früher schon hatten verschiedene Harfenspieler darauf gedacht, diese Unvollkommenheiten wegzubringen. Schon im Beginn des 18ten Jahrhunderts hatte der Cammermusikus Joh. Hausen sich eine Harfe mit den halben Tönen verfertigen lassen, so daß die abhängigen Töne nicht hinderlich lägen. Man weiß aber nichts Genaueres davon. 1787—1789 erbaute der Instrumentenmacher Bothe in Berlin Harfen in chromatischer Stimmung. Das Format war etwas größer, die halben Töne zeichneten sich durch gefärbte Saiten aus. Obgleich der Umfang nur von C bis zum dreigestrichenen f bei größerem Format ging, lagen die Saiten doch sehr enge beisammen und die Spielart verlangte eine ganz andere Applikatur als die gewöhnliche. Auch diese Erfindung wurde daher nicht allgemein. — Im Jahre 1720 ungefähr hatte der geschickte Harfenist Hochbrucker in Donauwerth die P e d a l h a r f e erfunden. Sie weicht in der Form von der gewöhnlichen nicht ab, außer daß sie in der Regel etwas größer ist. Er brachte nämlich am untersten Ende der Harfe 5 eiserne Fußtritte an, durch welche die Haken an die Saiten gedrückt werden. Dieß geschieht durch Dräthe oder durch starke Darmsaiten, welche von den Tritten in Bewegung gesetzt werden; sie laufen theils in der hohlen Vorderstange theils in dem Körper nach Oben und stehen durch gehörige Gelenke mit den Haken in Verbindung, durch welche die Töne verändert werden sollen. Da nun diese Tritte nur bis zu einer bestimmten Tiefe herabgedrückt werden können, so erhält man dadurch die größte Reinheit der halben Töne, wenn die Saiten selbst gehörig rein gestimmt sind. Der Haken liegt so lange an der Saite, als der Fuß auf dem Tritte liegt und so wie er losgelassen wird, drückt eine Feder den Haken wieder zurück. Auch hier müssen die Töne cis und des, dis und es rc. als ein und derselbe Ton angesehen werden. Jeder verlangte halbe Ton wird in allen Octaven der Harfe durch einen Fußtritt hervorgebracht, z. B. alle fis, alle cis rc. Diese Pedalharfen erfuhren gleichfalls manche Verbesserungen oder doch Veränderungen. Cousineau, Harfenspieler der Königin und Gräfin von Artois brachte 1782 noch einen Tritt an, der ein forte und piano bezweckte. Dieser Tritt brachte den 1787 in Paris lebenden Harfenisten J. B. Krumpholz, einen gebornen Böhmen, auf den Gedanken, noch 2 Tritte hinzuzufügen, um durch einen derselben den Ton bis zum fortissimo anschwellen, durch den andern ihn bis zum Gelispel werden zu lassen, was auch sehr gut bewirkt wurde. 1797 erbauete auch C. Wilh. Ferd. Binder in Weimar Harfen mit 7 Tritten und schönen Verzierungen zu 25 Louisd'or. — Im December 1808 kündigte ein praktischer Arzt D. G. C. Pfranger in Schleusingen in dem Henneberg'schen im 18. Jahrg. der Leipz. allgem. mus. Zeitung Nr. 21 eine neue Art chromatischer Harfen an. Die Nachtheile der Hakenharfe werden von ihm auseinandergesetzt, so wie die

Nachtheile, die den Pedalharfen, die er jedoch für die besseren erklärt, entgegenstehen. Er findet den Mechanismus noch zu verwickelt, so daß leicht kleine Unordnungen entstehen können, die man nicht an allen Orten verbessern kann. Die Saiten werden durch das Reiben der Haken und durch das öftere Andrücken an metallene Sättel zu bald abgenutzt und machen die Töne schnarrend. Dann steht ihrer Einführung der zu hohe Preis im Wege. Seine chromatische Harfe hatte 5 volle Octaven von A bis zum a; die diatonische Leiter von C hatte weiße Saiten, die chromatischen Töne dunkelblaue, in's Röthliche fallend. Mit ein und derselben Fingersetzung konnte man aus 12 verschiedenen Grundtönen spielen. Ein solches Harfenexemplar kostete 7 Louisd'or. Schon 1804 war er mit dieser Erfindung zu Stande gekommen. — 1815 machte Herr Lebrecht Nauwerck in Eisleben in Nr. 33 der Leipz. musik. Zeitung eine Verbesserung der deutschen Hakenharfe durch Hrn. Frdr. Kaufmann in Dresden bekannt, die dort nachgelesen werden mag von denen, die sich um verbesserten Mechanismus der Hakenharfe bemühen. — In England, wo dieses Instrument sehr beliebt ist, fand sich 1820 ein Harfenbauer in London Light, welcher die Pedalharfe durch ein Patent Digital Harp verdrängen wollte. Sie war kaum ein Drittheil so groß als die Pedalharfe und sollte sie doch an Leichtigkeit der Handhabung und an Stärke des Tones übertreffen. Die halben Töne wurden also, wie der Name zeigt, nicht mit den Füßen, sondern mit den Fingern hervorgebracht. Der Preis derselben belief sich auf 16 bis 20 Guineen. Dies war gerade zu der Zeit, als in England die Pedalharfen sehr verbreitet waren und einen ungeheuren Preis hatten, besonders diejenigen, die nach der Erfindung des Hrn. Seb. Erard, eines Deutschen, der sich mit seinem Bruder als Pianoforte- und Harfenmacher in Paris niedergelassen hatte, erbaut wurden. Er hat nämlich die Pedalharfe à double mouvement (eine doppelte Bewegung) eingeführt. Sie unterscheiden sich von den bis dahin gebräuchlichen Pedalharfen dadurch, daß jede Saite zweimal um einen halben Ton erhöht werden kann und zwar vermittelst desselben Pedals, das sich zweimal antreten läßt. Der Mechanismus, der dieß bewirkt, ist verwickelt und kostete dem Erfinder jahrelanges Grübeln und manchen Versuch, ehe er ihm nach Wunsche gelang. 1820 wurden jedoch diese Harfen von doppelter Bewegung von allen Londoner Harfenmachern verfertigt und Hr. Stumpf hatte damals schon einen neuen sehr sinnreichen Mechanismus erdacht, der das Eigenthümliche hatte, daß beim ersten Antreten des Pedals die zweite Bewegung vollkommen in Ruhe bleibt, und wenn diese in Thätigkeit ist, die erste unbewegt bleibt. Sind bei dieser Harfe à double mouvement alle 7 Pedale einmal angetreten, so stimmt sie in C-Dur, und man kann durch Aufmachen aller Pedale bis Ces-Dur, oder durch das zweite Antreten derselben bis nach Cis-Dur moduliren. Sie ist also in Hinsicht der freien Modulation nach allen Richtungen hin den bisherigen Harfen weit vorzuziehen, kostete aber auch einen nicht geringen Preis. Im reich besetzten Magazin der Gebrüder Erard wurden die einfachsten mit 110 Guineen, die reicher verzierten bis auf 160 G. verkauft. Dennoch hat sich Herrn Light's Erfindung nicht verbreitet, hingegen die Pedalharfen à double mouvement sind in Frankreich und England herrschend geblieben und haben sich, wiewohl selten, auch nach Deutschland verbreitet. Die Namen anderer Verbesserer des Mechanismus der Harfe, die nur für die Zeit ihres Patents in Paris oder in London genannt wurden, übergehen wir. P. Erard, der jüngere Bruder, erhielt in London 1822 ein Patent für ge-

wisse Verbesserungen an Harfen, die er theils selbst erfunden und die ihm theils von einem Ausländer mitgetheilt worden waren. Hr. Dizi hatte 1818 eine bedeutende Verbesserung an der Harfe erfunden, daß man bequemer und sicherer aus allen Tonarten spielen könnte. Er ließ in London und Paris nach seiner Angabe Harfen bauen und spielte sie selbst meisterhaft, componirte auch für dieses Instrument. Seine Harfe war eine von doppelter Bewegung, wo die Saite um einen halben Ton erhöht und um einen halben Ton erniedrigt werden kann. Der Mechanismus dieser doppelten Bewegung war aber an dieser Harfe merkwürdig einfach und sinnreich. Uebrigens geschah die Erniedrigung und Erhöhung durch alle Octaven zugleich, wie gewöhnlich. Beides, das Andrücken und das Ablösen der Stifte geschahe hier durch den Zug selbst, da die Federn des Abziehens nicht unten am Pedal, sondern oben am Kopfe des Wirbelstockes liegen. Es sind Spiralfedern. Dann liegen die Stifte nicht auswendig am Wirbelstocke, sondern in demselben, denn der Wirbelstock ist gespalten, und die Saiten gehen in die Spalte hinein, in welcher zugleich der Mechanismus der doppelten Bewegung liegt. Auch die Dämpfung seiner Harfe wurde wirksamer als die gewöhnliche gefunden; sie ging mit eben der Schnelligkeit wie die Erhöhung vor sich. Weiteres darüber in der Leipz. allgem. mus. Zeitung 1824 Nr. 2. Es konnten an einer Saite auch 3 halbe Töne hervorgebracht werden, um in mancher Tonart besser spielen zu können. — Erard's Harfen blieben jedoch im Ansehen, da er mit den Verbesserungen der Zeit, so wie sie sich erprobten, fortging. Es fanden sich mehrere, die ähnliche Pedalharfen verfertigten, unter Anderen auch F. J. Nadermann in Paris, der sie von 25 bis zu 150 Louisd'or verkaufte. Da trat derselbe Mann 1833 mit einer Harfenschule hervor, die nach den gewöhnlichen Untersuchungen der Musikprofessoren des Conservatoriums zu Paris für das Institut angenommen wurde. In der etwas breit, aber glänzend geschriebenen Vorrede beklagt er zuerst den Verfall dieses allbeliebten Instruments seit den Ritterzeiten, bis etwa vor 70 Jahren wieder mit Fleiß an ihre Einführung und Verbesserung gedacht wurde. Der Erste, der sie wieder zu Ansehen brachte, war unser Gluck, der sie in seiner Oper „Orpheus" wieder anwendete und zu Ehren brachte, worauf es mehrere thaten, z. B. Lesueur in seinen Barden. Dann erklärt er sich bei der Auseinandersetzung der genannten, aber nur angedeuteten Veränderungen gegen die Harfe à double mouvement und zieht ihr die Harfe der einfachen Bewegung so vor, daß er meint, man könne auf ihr alles Mögliche, was der Harfe eigenthümlich sey, und noch viel besser ausführen. Das ist sein Hauptaugenmerk, worüber er viel spricht, dessen Vorzüglichstes man in der Leipz. allgem. mus. Zeitung 1833 Nr. 34 vorfindet. — Dagegen trat nun in derselben Zeitung 1834 in Nr. 5 die treffliche Harfenspielerin in Dresden Therese v. Winkel auf und versichert das Gegentheil. Sie zeigt, daß die Harfe à double mouvement seit ungefähr 1812 in Frankreich und England den glänzendsten Erfolg gehabt. Die Harfen von Erard, Stumpf und Pleyel unter Dizi's Leitung verdrängten bald die Harfen mit einfacher Bewegung, die Nadermann zu bauen fortfuhr, da er sich als Harfenspieler nicht überwinden konnte, die geringen Schwierigkeiten der Einübung der neuen Methode zu besiegen. Uebrigens schätzt sie Hrn. N., der eine Zeit lang ihr Lehrer war, als Harfenspieler und als Componist für sein Instrument, schätzt aber den Vortheil der neueren Harfen viel zu hoch, da sie eine völlig enharmonische Scala gewähren, als daß sie nicht gegen ihn zeugen sollte. — Daß in Deutschland, wo die Harfe noch immer nicht sehr

verbreitet ist, wenigstens nicht wie in Frankreich und England, noch weniger in Böhmen die Harfe à double mouvement um sich gegriffen hat, namentlich in Böhmen die einfache noch häufig gebraucht wird, ist kein Beweis gegen sie. Der Grund liegt in der Theurung der neuen Pedalharfen, die nur von reichen Dilettanten und von wirklichen Virtuosen gekauft werden. — Die besten Harfenschulen sind von Jac. Meyer. Paris 1770; von Wernich, Berlin 1772; von Backofen, Leipz. bei Breitkopf; von Bochsa, Bonn 1831; von Compon, Paris; von Cousineau, Paris; von Krumpholz, Paris; von Nadermann 2c. †b.

Harfenbaß, eine Figur der Baßstimme, mittelst der sie alle Töne des Accordes in den der Harfe gewöhnlichen Zergliederungen nacheinander hören läßt und diese Form als Motiv für die Begleitung ganzer Sätze oder Tonstücke beibehält. Z. B.

Es gilt von dieser Figur, was von allen anderen. Sie ist leicht zu erfinden gewesen und geläufig, sogar gemein geworden, wie schon ihre ausdrückliche Benennung zeigt, da man nur für häufig wiederkehrende Erscheinungen Kunstnamen braucht. Demungeachtet kann sie für manche künstlerische Conception der rechte, einzig wahre Ausdruck seyn, wie wir sie denn in den Werken aller Meister, alter und neuer, finden. Nur als Ergebniß der Unbildung, oder des Schlendrians erscheinen daher die sogenannten Harfenbäße, wie jede Ton-Gestaltung, verwerflich. ABM.

Harfenclavier, ein mit Darmsaiten bezogenes Clavier-Instrument, dessen Töne vermittelst an den Tasten angebrachter Stifte, die beim Niederdrücken dieser in die Saiten greifen und sie gleichsam harfenartig reißen, hervorgebracht werden. Es ist natürlich, daß bei einer solchen Spielart die Töne ungeachtet der weiten und reichen Schwingungen der Darmsaiten schnarrend werden müssen, und daß daher das Instrument selbst, dessen Erfinder auch nie genau bekannt geworden ist, nicht viele Liebhaber finden konnte. Die erste Kunde davon ward in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Deutschland lautbar, später hat man nichts mehr davon gehört; auch von keiner Verbesserung, die vielleicht mit dem Instrumente, das in seiner ersten Gestalt keinen großen Tonumfang hatte, und nicht einmal die alten drei- und vieroctavigen Clavichords ersetzte, vorgenommen seyn möchte. S. auch Harfenzug.

Harfenregal hieß ein Schnarrwerk, welches vor Alters bisweilen in den Orgeln angebracht wurde, und nichts anders war, als ein gewöhnliches Regal (s. dies.) von geringer Tongröße. Jetzt findet man es nirgends mehr.

Harfenzug, eine Veränderung des Tones, die man ehedem wohl an dem Claviere anbrachte, und welche darin bestand, daß sich durch das Anziehen oder Schieben eines Zuges mittelst einer mechanischen Vorrichtung vor den Hämmern oder Tangenten des Claviers, zuweilen auch über den Saiten, kleine messingene Häkchen an diese anlegten, welche durch das Schlagen derselben daran bei ihren Schwingungen ein gewisses leichtes

Schnarren des Tones bewirkten, das diesen dem Tone der älteren Harfen ähnlich machen sollte. Das wenig Schöne aber, was derselbe dadurch erhielt, und der offenbare Widerspruch mit der eigentlichen Natur und dem Zwecke des Claviers, in welchen er dadurch gesetzt wurde, ließ den Harfenzug ein gleiches Schicksal haben mit dem alten Harfenclaviere, zu welchem er auch vielleicht die erste Idee gegeben haben mag: man verbannte ihn bald aus allen Arten von Clavieren. —g.

Harlaß, Helena, geboren zu Danzig um das Jahr 1786, kam schon im zartesten Kindesalter nach München, wo der damalige Churfürstliche Hofmusikus Labik, der über ihre Herkunft immer den Schleyer des Geheimnisses deckte und nur ahnen ließ, daß sie das natürliche Kind vornehmer Eltern sey, ihre Erziehung besorgte, und sie als Mädchen von 15 Jahren in ein Nonnenkloster brachte, aus welchem sie jedoch, da ihr das klösterliche Leben nicht zusagte, nach weniger als einem Jahre wieder austrat, und durch die Gnade des damaligen Churfürsten, nachmaligen Königs Max Joseph, weil man an ihr eine ausgezeichnete Sopranstimme entdeckt hatte, dem Hoffänger Lasser, einem zu jener Zeit sehr geschätzten Gesangslehrer, zur Ausbildung übergeben wurde. Unter der Leitung dieses wackern Lehrers machte die talentvolle Schülerin auch bald so bedeutende Fortschritte, daß sie sich nach einer Lehrzeit von ungefähr drei Jahren bei Hofe hören lassen konnte, und so großen Beifall erhielt, daß sie unmittelbar nachher als Churfürstliche Hoffängerin angestellt wurde. Nach kurzer Dienstzeit in dieser Eigenschaft veranlaßte man sie, sich auf der Bühne zu versuchen, weil man an ihrer wunderschönen und sehr umfangreichen Stimme, ihrem gefühlvollen und in guter Schule gebildeten Vortrage und einem einnehmenden Aeußeren eine gute Acquisition für die Oper zu machen hoffte, welche gerade einer jugendlichen ersten Sängerin bedurfte. Man hat in dieser Voraussetzung keineswegs geirrt; denn als die junge Sängerin bald darauf zum erstenmale die Bühne betrat, erkannte das zu jener Zeit sehr richtig urtheilende Publikum alsogleich den Werth ihrer großen Anlagen, und ermunterte sie durch reichlichen Beifall zu einem solchen Fleiße, daß sie bald im Stande war, das Fach einer ersten Sängerin ehrenvoll auszufüllen, und sogar in der großen italienischen Oper neben Talenten allerersten Ranges in diesem Fache vollkommen zu befriedigen. Nach wenigen Jahren heirathete sie den Königl. General-Secretair von Geiger, verließ die Bühne, und wirkte von jener Zeit an nur als Hoffängerin und in der großen italienischen Oper. Als jedoch nach einigen Jahren diese Ehe getrennt wurde, kehrte sie unter ihrem Geburtsnamen wieder auf die Bühne zurück, wo sie durch immer vorwärts strebende Ausbildung ihres wahrhaft großen Talentes in Gesang und Spiel und durch eine unermüdliche Thätigkeit sich bald zum Lieblinge des Publikums erhob, was sie auch bis an's Ende ihrer Laufbahn (sie starb im Spätjahre 1818 am Nervenfieber) im gleichen Maaße blieb. Helena Harlaß war wirklich eine der trefflichsten Sängerinnen Deutschlands in jener Zeitperiode, und wurde auch als solche auf ihren Reisen in anderen großen Städten, besonders aber in Wien, anerkannt, und eben so hoch als ihr Talent stand ihre Bescheidenheit und die Liebenswürdigkeit ihres Charakters, welche ihr überall, wo man Gelegenheit hatte sie genauer kennen zu lernen, eben so die herzliche Zuneigung ihrer Kunstgenossen wie die Achtung aller Gebildeten erwarben. PNI.

Harmatias, war der Name eines dactylischen Nomos der alten Griechen, welcher von dem älteren Olympius aus Phrygien erfunden worden seyn soll. S. griechische Musik.

Harmodion, der Name eines athenienſiſchen Liedes, welches an gewiſſen Feſten dem Harmodius zu Ehren geſungen wurde, weil er Athen von dem Joche der Piſiſtraten befreit hatte.

Harmonia, ſ. Harmonie.

Harmonica. Dieſes Wort wird immer mit einer ſüßen Regung der Gefühle ausgeſprochen, denn es bezeichnet ein muſikaliſches Inſtrument, welches ſchon ſeit mehr als einem halben Jahrhundert mit Recht in dem großen Anſehen ſtehet, mit ſeinem unvergleichlich herrlichen Klange, durch die unendlich ſanfte Verſchmelzung ſeiner ätheriſchen Tonwelle eine Wirkung auf das Gemüth hervorzubringen, wie kein anderes Inſtrument vermag, und die nie von denen vergeſſen wird, welche jemals das Glück hatten, es gut ſpielen zu hören. Es ergreift ſo ſehr das innerſte Leben reizbarer Menſchen, daß nicht ſelten beim Hören derſelben Nervenzufälle und ſelbſt Ohnmachten entſtehen. Benjamin Franklin (ſ. d.) iſt Erfinder der Harmonica, und erzählt in einem Briefe aus London vom 13ten Juli 1762 an den berühmten Pater Beccaria zu Turin die Geſchichte ſeiner glücklichen Erfindung. Man kannte ſchon lange von dem Verrillon und Glockenſpiele die ſchönen Töne, die entſtehen, wenn man mit einem naſſen Finger auf dem Rande eines Trinkglaſes herumfährt. Ein Irländer, Hr. Puckeridge, war der Erſte, dem einfiel, auf ſolche Weiſe Arien zu ſpielen. Er nahm eine Menge Gläſer von verſchiedener Größe, ſtellte ſie in eine Reihe neben einander auf den Tiſch, ſtimmte ſie, indem er mehr oder weniger Waſſer, je nachdem jeder Ton es erforderte, hinein goß, und ſpielte darauf, indem er ſeine Finger über den Rand gleiten ließ. Unglücklicherweiſe iſt er ſelbſt mit ſeinem Inſtrumente bei einem großen Brande in London im Jahre 1750 verbrannt, der ſein Wohnhaus in Aſche legte. Nach vielen Jahren machte ein Hr. Delaval, Mitglied der Königl. Geſellſchaft in London, obiges Kunſtſtück, jedoch verbeſſert durch zweckmäßigere Wahl und Form der Gläſer, nach, und dieſer war der erſte Künſtler in dieſem Fache, den Franklin im Jahre 1762 gehört hatte. Letzterer wurde durch den herrlichen Glaston ſehr überraſcht, und es gelang ihm nach manchen Verſuchen, die er ſeinem wiſſenſchaftlichen Freunde ausführlich mittheilt, dem Inſtrumente die bequemere Form zu geben, die es weſentlich noch heutzutage hat, und die darin beſtehet, daß er die Glasſchaalen alle an eine eiſerne Achſe befeſtigt hat, die wie ein Spinnrad mit dem Fuße herumgedreht werden kann, und wodurch die Glocken leicht mit den Fingern durch Reibung zum Klingen gebracht werden können. Franklin ſchließt ſeinen Brief an den Italiener auf folgende Weiſe: „Die Vorzüge dieſes Inſtruments ſind: ſeine Töne ſind ſo ſanft, daß ſie mit keinem andern verglichen werden können; ſeine Töne können nach Belieben an= und abgeſchwellt werden, indem man den Finger ſtärker oder ſchwächer auf die Gläſer ſetzt; man kann ſie nach Willkühr aushalten, und wenn das Inſtrument einmal geſtimmt iſt, darf es nie wieder geſtimmt werden. Zur Ehre Ihrer muſikaliſchen Sprache habe ich von ihr den Namen dieſes Inſtrumentes hergenommen und heiße es Harmonica." Nachdem Franklin ſein neues Inſtrument vollendet hatte, ſo fand es in Miß Davis (ſ. d.) eine treffliche Spielerin. Sie ließ es zuerſt im Jahre 1764 in London öffentlich hören, wo ſie ſich in den Concerten auch zugleich als ausgezeichnete Sängerin und Clavierſpielerin zeigte. Franklin ſchenkte ihr das Inſtrument, und ſie reiſte im Jahre 1765 nach Paris und dann nach Wien und anderen Hauptſtädten Deutſchlands, fand überall Bewunderung und lehrte durch ihr meiſterhaftes Spiel auf der Harmonica die Welt zuerſt die himmliſchen Töne derſelben empfinden.

Philipp Joseph Frick (s. d.) war der erste deutsche Virtuos auf diesem neuen Instrumente, und reiste im Jahre 1769 mit einem selbstverfertigten durch die Hauptstädte Europa's, und ärndtete überall Geld und Beifall. Er suchte dieses sehr schwer zu spielende Instrument dadurch für die Liebhaber bequemer zu machen, daß er eine der Menschenhaut ähnliche Materie über Tasten ziehen und so das Spiel mit dem bloßen Finger entbehrlich machen wollte; allein man hat von dem Erfolg Nichts erfahren. Seit 1786 hatte er das Spiel auf der Harmonica, wie Miß Davis, wegen seinen Nerven aufgegeben und lebte ruhig bis an seinen Tod. Das reizende Instrument fand nun viele Freunde, die es zu behandeln und zu verbessern suchten, aber wenige thaten dies mit Glück. Jos. Aloys Schmittbauer (s. d.) brachte mehr Vollkommenheit in sie und erweiterte den Tonumfang vom kleinen c bis zum zweigestrichenen f. Die Tonleiter ist die chromatische. Zwischen 1786 und 1787 gab J. L. Röllig den abhängigen halben Tönen am Rande der Glashalbkugeln silberne oder goldene Streifen, damit man diese halben Töne von den übrigen desto besser unterscheiden möge. Da aber das Spiel mit den Fingern sehr schwachnervigen Personen zu angreifend war, ja Einige bis zu Ohnmachten brachte, so suchte man um dieser Schwachen willen dem Uebel abzuhelfen, das jedoch weder so groß noch so häufig ist, als man angibt. Nach Forkel gab daher der Abt Mazzuchi diesem Instrumente eine ganz andere Einrichtung. Er soll die Glocken in einem 2 Fuß langen Kästchen befestigt haben, dessen Breite sich nach dem Umfange der Gläser richtete. Der Ton wurde durch einen Violinbogen hervorgebracht, dessen Haare mit einer Mischung von Colophonium und Terpentin oder Wachs, oder auch mit Seife bestrichen wurden, wodurch der Ton nicht nur eben so sanft als mit bloßen Fingern werden sollte, sondern es wurde auch versichert, daß auf diese Weise alle Glocken, die mit den Fingern nur schwer zur Ansprache gebracht werden könnten, nie versagten. Man konnte mit zwei und mehreren Bogen spielen. Er hat auch Versuche mit metallenen Glocken und mit Holzschaalen gemacht, deren letzte einen der Flöte ähnlichen Ton hervorgebracht haben sollen. Diese Veränderungen wurden aber verdrängt durch die Erfindung der Tasten-Harmonica. Diese Tasten-Harmonica wurde 1785 von Hessel, Mechanikus in Petersburg, erfunden und zwar in Berlin. Er nannte sie Clavier-Harmonica. Sie hatte 4 volle Octaven und ging im Basse bis zum eingestrichenen G. Das Instrument hatte die Form eines kleinen Schreibepultes, in dem drei Schichten Glocken neben einander angebracht waren, die durch den Fußtritt in Bewegung gesetzt wurden. Der Rahmen, der die Tasten einschloß, befand sich an der linken Seite des Pultes, das offen seyn mußte, wenn man den ordentlichen Harmonica-Ton vernehmen sollte; war es nicht offen, klang es nur wie eine gute Gambe. Es gehörte aber viele Uebung dazu, den Glocken durch genau abgewogenen Druck der Finger auf die Tasten den Ton abzugewinnen. Diesem Uebel und verschiedenen andern half Hr. J. L. Röllig in Berlin ab, welcher 1786 verbesserte Tasten-Harmonica's erbaute. Man konnte sie mit Tasten und zugleich auf die gewöhnliche Art mit bloßen Fingern spielen. Ueberhaupt gab sich dieser Mann, selbst Meister auf dem Instrumente, alle mögliche Mühe, es bis zur Vollkommenheit zu bringen, weshalb er auch öfter Erfinder der Tasten-Harmonica genannt wird. Er bereiste z. B. die meisten Glashütten in Ungarn, Böhmen und Deutschland zu diesem Behufe. — Ein Geistlicher Krassa oder Grassa, von Geburt ein Böhme, verfertigte 1798 eine Harmonica mit einem Pedale, das er mit dem linken Fuße spielte. — Mit der Harmonica von Röllig

kam zwar die vom Organisten Nicolai zu Görlitz, bereits 1784 erbaut, gänzlich überein, allein der Ton hatte sehr viel Einnehmendes und sprach zum Herzen. Auch ein gewisser Deudon in Paris hat sich mit der Verbesserung dieses Instrumentes beschäftigt. Er gab den Glocken eine etwas andere Gestalt, welche eine leichtere Ansprache befördern sollte; der Mechanismus war so eingerichtet, daß die Glocken nach Gefallen bald schneller bald langsamer in Umlauf gesetzt werden konnten; dann wurde die Ansprache der Glocken durch einen angefeuchteten Tuchstreifen verbessert, auf den man die Finger legte. Endlich konnte man die Tastatur verschieben, um aus allen Tönen zu spielen (siehe Transporteur). 1798 erfand der Prof. Klein zu Petersburg eine Tasten-Harmonica, in welcher die Glocken von F bis zum dreigestrichenen f auf 3 verschiedenen Wellen befestigt sind, die durch eine Drehscheibe so bewegt werden, daß die tiefsten sich in derselben Zeit einmal um ihre Achse drehen, während die mittleren es zweimal und die höheren es dreimal thun. Die Glocken werden durch kleine Stückchen von gewöhnlichem Waschschwamm, die auf kleine Polster von Roßhaaren oder Filz an den Tangenten befestigt sind, und vor dem Spiele mit Wasser befeuchtet werden, zur Ansprache gebracht. Die 49 Glocken sind von dem reinsten und weißesten Glase. Das Gehäuse hat die Form eines Schreibepultes. Eine ausführliche Beschreibung mit einer saubern Zeichnung findet man in der Leipzig. allgem. musikal. Zeitung Jahrg. 1799 Nr. 42. Vor Allen aber verdient immer Rölllig genannt zu werden. Außer jenen Verbesserungen in der Mechanik machte er auch noch folgende: Franklin färbte die Glocken, damit der Spieler die Töne besser finden könne, mit den sieben Farben des Prisma, so daß C roth, D orange, E gelb, F grün, G blau, A indigofarbig, H violett wurde. Er wiederholte dieses bei den andern Octaven, daß die Gläser von einerlei Farbe immer eine Octave aus einander standen. Die sogenannten halben Töne machte er weiß. Rölllig ließ nun alle Farben, die der Vibration der Glocken nur nachtheilig seyn konnten, weg, u. bezeichnete (wie oben bemerkt) blos die halben Töne durch einen goldenen Streifen am Rande der Glocken. — Alle Versuche, die Harmonica durch Tasten für Liebhaber leichter spielbar zu machen, hielten sich nicht, weil theils die Körper, welche bei der Reibung der Glocken die Menschenhaut ersetzen sollten, sich zu schnell abnutzten und durch das öftere Anfeuchten bald faulten, theils weil der Ton dadurch von seinem idealischen Wesen sehr Viel verlor und der Ausdruck durch die todten Fingersurrogate unmöglich so seelenvoll seyn konnte, als wenn das lebendige Gefühl der Finger unmittelbar aus den Glocken die Töne herauszieht. — Die Harmonika gab zu einer Menge Instrumente, die sich alle auf durch Tasten bewirkte Friction gründen, Veranlassung, wie die mehr oder weniger gelungenen Erfindungen von Chladni, Kaufmann, Rieffelsen, Leppich, Buschmann u. A. beweisen. Auch wurden mehrere unbedeutende Instrumente, um sie interessant zu machen, mit ihrem Namen beehrt, die keine Aehnlichkeit mit ihr haben als eben den Namen, wie z. B. die Maultrommel: Mundharmonica; die Aeoline: Phisharmonica; die Stiftgeige: Stahlharmonica 2c. — Was nun endlich die eigentliche Beschaffenheit des Instrumentes selbst anbelangt, so haben die Glocken, aus besonders dazu geschmolzenem, viel weicherem Glase geblasen, eine weite Glockenform, den Unter-Theetassen nicht unähnlich. In der Mitte derselben ist ein Loch mit einem kleinen Halse, vermittelst welches sie alle so an einer starken, stählernen Walze befestigt sind, daß immer die kleinere in der größeren steckt. Das Ganze wird horizontal in einen niedlichen hölzernen Kasten von 3—4 Fuß Länge und

1½ Fuß Breite gelegt, stellt sich dem Auge als einen schönen Glaskegel dar, dessen Basis links, dessen Spitze rechts ist, und ist durch eine über Rollen gehende Saite mit einem Schwungrad, welches der Spielende mit dem rechten Fuße in Bewegung setzt, verbunden. Der Tonumfang ist selten mehr als 4 Octaven und geht von c bis viergestr. c. Die tiefste Glocke hat ungefähr 10, und die höchste 3 Zoll im Durchmesser. Wenn man spielen will, müssen die Hände durch das sorgfältigste Waschen, am Besten mit Kleie, von allem Fette gereinigt werden; dann feuchtet man die Glocken leicht an, nicht zu naß, legt die Finger sehr gerade gestreckt, damit die Haut gespannt wird, sanft auf die Glocken, die durch den Fuß schon beim Anfeuchten derselben in Bewegung gebracht worden sind, und durch die Reibung entstehen nun die köstlichsten Töne, die man theils durch schnelleres Drehen mit dem Fuße, theils durch stärkeren Druck mit dem Finger nach Willkühr nuanciren kann. Der Character des Instruments erfordert nur langsame Sachen. Ein Harmonicaspieler sollte ein vollkommener Meister der Harmonielehre seyn, um streng rein vier- oder mehrstimmig phantasiren zu können. Der Satz ist in der sog. weiten (zerstreuten) Harmonie am wirkungsvollsten. Selten kann ein Harmonicaspieler mit einer Hand zugleich eine große Septime oder, was einerlei ist, die erste u. zwölfte Glocke (denn so Viel umfaßt die große Septime wegen der dazwischen liegenden sogenannten halben Tönen) greifen. Dazu müssen die Glocken schon sehr eng liegen und die Spieler große Hände haben. In neuerer Zeit ist die Harmonica sehr selten geworden, und eine ganze Generation fast ist herangewachsen, ohne Gelegenheit gehabt zu haben, dieses Instrument hören zu können. Hauptursachen warum man heutzutage so selten oder gar nicht Liebhaber findet, die Harmonica spielen, mögen folgende seyn: 1) die Kostbarkeit und Zerbrechlichkeit derselben, indem eine gute gegen 40—45 Carolin kostet; 2) die Schwierigkeit ihrer Behandlung, indem ein schönes Spiel auf derselben ein sehr feines, nur durch sehr viele Uebung zu erreichendes Gefühl in den Fingern erfordert, und um zu phantasiren (was auf ihr am schönsten ist), eine vollkommene Kenntniß der Harmonielehre nothwendig ist; 3) der Glaube an ihre Schädlichkeit für die Nerven. In Beziehung auf den letzteren sagt Rochlitz in einer Abhandlung darüber: „So wenig Schädliches ich nun auch am Harmonicaspiel finden kann, so bin ich doch keineswegs in Abrede, daß es einige Vorsichtigkeit verlange, aber schlechterdings nicht mehr und nicht weniger als Alles, was unsere Empfindungen stark aufregt, erhöht, verfeinert. Man erlaube mir, noch einige solche Vorsichtsregeln kurz zu berichten. 1) Nervenkranke Personen sollten, so lange sie nicht geheilt sind, nicht Harmonica spielen. 2) Wer auch nicht krank ist, sollte nicht allzuviel spielen. 3) Man spiele, wenn man schon in schwermüthiger Stimmung ist, entweder gar nicht, oder wähle herzerhebende, muthbelebende Stücke. 4) Man vermeide das Spielen bis in die späte Nacht hinein, so sehr man sich auch, besonders zuweilen, dazu geneigt fühlen möchte ꝛc.“ — Von den Schulen für dieses Instrument ist nur eine im Druck erschienen: J. C. Müller „Anleitung zum Selbstunterrichte auf der Harmonica.“ Leipzig 1788 in 4. Außerdem findet man noch über sie und ihre Behandlungsweise Verschiedenes in Benj. Franklin's Nachricht von Erfindung der Harmonica in jenem Briefe an den Pater Beccaria zu Turin (Wenzels Uebersetzung der Werke Franklin's, Dresden 1780); im Hannöverschen Magazin 1766, 59 St.; in Hiller's wöchentlichen Nachrichten; Forkel's Almanach für Deutschland 1782; Göcking's Journal für Deutschland 1784, Juli; Berliner Monatsschrift 1787, Febr.; Röllig, über die Harmonica, ein Fragment.

Berlin, 1787 in 4; Halle, natürl. Magie III. Bd. S. 173; Vollbeding, Archiv nützlicher Erfindungen und Entdeckungen, 1792 S. 189. Suppl. 82. Vorzügliche Virtuosen: Miß Davies, Frick, Dussik, Naumann, Müller, Hierling, Pahl, Schmittbauer und dessen Tochter, die blinde Kirchgaßner, jenes Schülerin, Röllig, Leon und Andere. SW. u. †b.

Auch ein Kinderinstrument existirt unter dem Namen Harmonica, zuweilen auch Glasharmonica genannt. Dasselbe besteht aus einem kleinen, ohngefähr 1—1½′ langen und 2—3″ hohen, sonst aber verschieden geformten Kasten, dessen obere Decke einen ohngefähr 3 Finger breiten Einschnitt hat, unter welchem schmale Glasstückchen auf 2 straff angezogenen Bändern liegen, die mit kleinen Hämmerchen von Korkholz, welche der Spieler zwischen den Fingern hält, geschlagen und so zum Klingen gebracht werden. Da die Höhe und Tiefe der Töne hier von der Kürze und Länge der Glasstreifen abhängt, so sind diese natürlich in der Tiefe länger (nämlich dem Raume zwischen den beiden tragenden Bändern nach, denn über diese hinaus geht die Schwingung nicht), und nehmen mit der Breite jenes Einschnittes im Kasten immer mehr ab, bis zu dem höchsten Tone, der die kürzeste Glasstreife hat. Die Stimmung dieses für Bildung und Weckung eines musikalischen Gehörs des Kindes nicht unzweckmäßigen Instrumentes ist gewöhnlich diatonisch vom eingestrichenen c bis zweigestr. c, und bisweilen auch noch einige Töne höher und tiefer; man kann sie aber auch chromatisch einrichten durch Zufügung weiterer Glasstreifen für die sog. Halbtöne. Das Glas zu den Glasstreifen, die gewöhnlich 1″ breit sind, ist ordinäres Fensterglas, weiß oder grün, welches am besten klingt, was sich durch Versuche bald herausstellt.

Hinsichtlich der äußeren Behandlung verwandt mit diesem, auch Harmonica genannten, Kinderinstrumente ist auch die Holzharmonica, wie wir passender das, durch den jetzt florirenden Virtuosen Gusikow (s. d.) besonders bekannt gewordene, Holz- und Stroh-Instrument zu benennen glauben. Dieselbe besteht aus mehreren (bis jetzt 29) Stücken von gewöhnlichem Holze, am besten der Roth- oder Weißtanne, die an beiden Enden zugespitzt die Form eines Halbcylinders haben, sich nur durch ihre Länge unterscheiden, und in mehreren Reihen auf 5 mit Stroh umwundenen längeren Stäben ruhen, die ihnen Raum zu den nöthigen Schwingungen gewähren. In der ersten Reihe auf der rechten Seite, also auf dem ersten und zweiten Strohbündel, liegen die längsten jener Holzstäbe, aber auch diese sind nicht völlig gleich, indem sie von Unten nach Oben immer kürzer werden. Auf dem dritten und vierten Strohbündel ruht in gerader Linie mit der vorigen eine zweite Reihe von sieben Stäben, zwischen beiden aber, auf dem zweiten und dritten Strohbündel, liegen ebenfalls sieben Stäbe, so daß ihre Körper in den Zwischenräumen der vorigen sich befinden. Die letzte Reihe auf dem vierten und fünften Strohbündel enthält nur sechs Stäbe, liegt aber ebenso wie die zweite, so daß also die erste und dritte und die zweite und vierte in geraden Linien liegen. Die Länge der Stäbe nimmt zuerst von der ersten zur letzten Reihe, dann wieder in jeder einzelnen, immer von Unten nach Oben, aber nicht sehr merklich, ab. Die Stäbe sind unter sich mit Bändchen locker befestigt. Nach der Theorie dieses einfachsten und natürlichsten aller Instrumente bilden sich bei jedem Stabe zwei Schwingungsknoten, und zwar an der Stelle, wo sie auf den Strohbündeln aufliegen. Es ist daher nur eine Art der Schwingung möglich, und daher auch nur ein Ton, fast wie beim Fortepiano, nur mit dem Unterschiede,

daß man bei diesem die Saiten höher und tiefer stimmen kann, während Holzstäbe von derselben Länge natürlich den Ton nie verändern. Nun aber steht bekanntlich die Höhe und Tiefe des Tones im umgekehrten Verhältnisse zu der Dicke und dem Quadrate der Länge des schwingenden Körpers. Es könnte daher durch Berechnung ausgemittelt werden, in welcher Ordnung und Länge die einzelnen Stäbe gesetzt werden müssen, und so das ganze Instrument nach streng akustischen Grundsätzen construirt werden. Gusikow versteht aber weder Etwas von Mathematik noch von Akustik, und er bildete sein Instrument blos nach dem Gehöre und durch unzählige Versuche. Eine Erweiterung des jetzigen Tonumfangs desselben wird vermuthlich mehr in der Höhe als in der Tiefe gelingen. Das Mittel, die Holzstäbe dieses Instruments in Schwingung zu bringen, sind, wie bei der letzterwähnten Glasharmonica u. bei dem sogenannten Hackebrett (s. d.), zwei kleine Schlägel mit einem Knopf am Ende, die zwischen die Finger genommen werden, und an diesem Ende einen Ausschnitt zum Einlegen des Daumens haben. Somit können auch immer nur zwei Töne darauf hervorgebracht werden. — Nennt man Gusikow, wie es häufig geschieht, den Erfinder dieses Instruments, so ist das ein Irrthum, der durch des Künstlers eigenes Geständniß, daß schon vor ihm ein ähnliches, wenn auch viel unvollkommneres, Instrument da gewesen sey (Jerova i Salamo), und durch das wirkliche Bestehen eines solchen Instruments in Rußland, Polen u. s. w. (s. d. Art. Gusikow) zur Genüge dargethan wird. Er ist erster Verbesserer und Erweiterer, nicht aber eigentlicher Erfinder desselben. Und selbst diese Ehre müssen wir ihm aus dem Grunde noch bestreiten, weil schon vor zehn Jahren ein Landmann in Böhmen lebte, der ein ähnliches selbstverfertigtes Instrument, und in einer vielleicht noch größeren Vollkommenheit, besaß, auf dem er zugleich eine seltene Virtuosität entwickelte. Des Namens jenes Landmannes erinnert sich Schreiber dieses nicht; doch hörte er denselben noch vor drei Jahren mit großer Bewunderung auf einer Reise, die derselbe wiederholt durch Süddeutschland machte. Vielleicht hat blos das unscheinbare, fast widerwärtige Aeußere des Landmannes, den jedoch eine seltene Liebe zur Musik beseelte, verhindert, daß ihm eine ähnliche Aufmerksamkeit, wie Gusikow, zu Theil wurde. Er nannte sein Instrument Holzharmonica, u. Theorie u. Spiel desselben war ganz gleich mit Gusikow's sogenannter Strohfidel, nur waren die Holzstäbe nicht aus Tannen-, sondern aus Linden- und anderem Holze, wie es dem feinen Gehöre des ungebildeten Mannes eben passend für diesen oder jenen Ton schien. Auch waren die Holzstäbe zwischen den Stellen, wo die beiden Schwingungsknoten sich bilden, etwas ausgehöhlt, und lagen in einem tragbaren Kasten nicht auf Strohbündeln, sondern auf mit Tuch überzogenen anderen längeren Holzstreifen. Statt der Holzstäbe bediente sich der Bauer auch Alabasterstreifen, die in der Form eines verschobenen länglichten Vierecks ganz glatt geschliffen und nirgends vertieft waren. In diesem Falle nannte er das Instrument Steinharmonica, und hatte auch, um die Holzstäbe nicht jedesmal wegnehmen und die Alabasterstäbe dafür hinlegen zu müssen, einen eigenen Kasten dafür. Unstreitig war der Ton dieser letzteren viel heller und klangreicher, als der jener Holzstäbe. Als Schreiber dieses das Instrument zum letzten Male sah, war der Tonumfang desselben dritthalb Octaven in chromatischer Tonreihe, von c bis dreigestrichen f. Von dem rastlosen Streben dieses Mannes aber, seinem Instrumente eine noch immer größere Vollkommenheit zu geben, da er, wenn er sich nicht im Spiele übte, fortwährend an den Hölzern (die er sonder-

barer Weise Claves nannte) schnitzte, und von seinem unermüdeten Suchen nach gutem Holze, das ihn keine Thür eines Instrumentenmachers oder Holzhändlers vorbeigehen ließ, läßt sich erwarten, daß das Instrument bis jetzt eine noch größere Vollkommenheit erlangt hat, wenn anders sein Verfertiger, der damals schon ein Mann von ungefähr 60 Jahren zu seyn schien, noch am Leben ist. d. Red.

Harmonicello, ein dem Violoncell ähnliches Instrument, s. Bischoff (Joh. Carl).

Harmonichord, s. Kaufmann.

Harmonicon, eine mit einer kleinen Flötenorgel verbundene gewöhnliche Tasten=Harmonica. Letzteres Instrument ist aus dem Artikel Harmonica bekannt. Durch die Tasten war das Spiel der Glasglocken bedeutend erleichtert; der Ton derselben an sich bedurfte keiner Verbesserung, und es blieb nun nur noch übrig, dem Instrumente mehr Umfang, mehr Stärke zu geben, und es auch zu dem Vortrage schnellerer Tonstücke u. zu verschiedenen Modificationen der äußeren Gestaltung des Tones, z. B. staccato u. dergl., tauglich zu machen. Alle Versuche, die man zu dem Zwecke damit vornahm, waren vergebens, bis endlich der Magister Wilhelm Christian Müller (s. d.) in Bremen auf die Idee kam, noch ein zweites, völlig für sich bestehendes, im Tone der Harmonica ähnliches Instrument damit zu verbinden. Dies konnte natürlich nur die Flöte seyn. Er brachte daher zuerst 2 Flötenregister, eins zu 8′, das andere zu 4′, neben der Harmonica (in demselben Kasten) an, deren Pfeifen er aus Buchsbaum drehen ließ. Später noch ein drittes Flötenregister zu 2′, dessen Pfeifen aus Ebenholz gedreht waren, und endlich auch eine Oboenstimme 8′, deren Ton in der Tiefe dem Fagott sehr ähnlich war und zur Schärfe und Verstärkung des Ganzen sehr Viel beitrug. Diese 4 vollständigen Orgelregister vertheilte er, nebst der Harmonica, in 2 Manuale. Der Blasebalg, durch welchen die Flötenstimmen den nöthigen Wind empfingen, befand sich unter dem Kasten des Instruments, der wenig größer war als der einer gewöhnlichen Harmonica, und ward, wie die Glockenwelle, durch einen Fußtritt in Bewegung gesetzt. Später soll er auch einen Tremulant an dem Instrumente angebracht haben; doch hat dieses überhaupt wenig Theilnahme gefunden, wie alle Veränderungen an der Harmonica (s. d.), von der Müller natürlich auch den Namen für seine Combination erborgte.

Harmonides, nach Lucians Erzählung ein altgriechischer Flötenspieler, und Schüler von Timotheus. Weil sein Lehrer ihn mehrmals wegen mancherlei Schwierigkeiten und besonders wegen der Unwissenheit der Schiedsrichter vor dem öffentlichen Spiele zu Athen warnte, soll er einstmals geglaubt haben, den Preis durch das Spiel in einer ungewöhnlich hohen Tonlage davon zu tragen, ward aber für diesmal vom Theater gewiesen. 24.

Harmonie (Harmonia, Armonia). Der Begriff des Wortes Harmonie in der Musik wird von unseren Theoretikern verschieden angegeben. Einige verstehen darunter Einstimmigkeit; Andere das bloße Zusammenklingen mehrerer wohllautender Töne in einem Accorde ꝛc. Offenbar genügen alle diese und dergleichen Erklärungen nicht. Die erste Grundbedeutung des griechischen Wortes ἁρμονία, das sich ziemlich in alle älteren und neueren Sprachen, auch in unsere deutsche, übertragen hat, führt ohnstreitig zu dem richtigsten Begriffe von Harmonie auch in der Musik, und solche ist Zusammenfügung, Uebereinstimmung,

Wiedervereinigung aller Dinge, Weltordnung. Daher heißt auch jene ägyptische Nymphe, die Mars mit der Venus in ehebrecherischer Liebe (wobei sie vom Vulkan ertappt wurden) erzeugte, und die unter Cadmus Geleite nach Griechenland gekommen und hier zuerst ihr Instrument, überhaupt eine geordnetere Musik eingeführt haben soll, Harmonia (auch Hermione). Einer uralten cosmogonischen Fabel zufolge nämlich wurde der Venus bei dem Streite der Elemente unter einander die Wiedervereinigung aller Dinge, die Harmonie, zugeschrieben, denn der Streit mit der Einigung gegattet bringt, nach der alt-griechischen Idee von Streit und Freundschaft, die Weltordnung hervor. Sonst stammte jene Citherspielerin, wie einige alte Geschichtschreiber (z. B. Ephorus, Demagoras u. A.) berichten, von dem Atlas ab; und daher ward auch die Menschengestalt, die vor dem Symbol der Weltharmonie, der Leier, anbetend kniete, als Caryatide gebraucht, die himmlischen Körper zu stützen, in welcher Verrichtung sie mit dem Atlasgebirge verglichen und selbst Atlas genannt wurde. Nach noch Anderen sollte sie eine Tochter des Jupiter und der Electra seyn. So erzählt selbst Homer, daß Jupiter, als Mars über den Cadmus zürnte und ihn, weil er den Drachen desselben umgebracht hatte, tödten wollte, dieses verhindert und ihm (dem Cadmus) die Harmonia, als Mittelsperson der Aussöhnung zwischen Beiden, zur Gemahlin gegeben habe. Alle diese Sagen, wie wir sie noch jetzt in den besten alten Schriftstellern treulich aufbewahrt finden, sind nicht blos in sofern für uns von größter Wichtigkeit, weil mit dem Namen Harmonie einer der beiden Hauptbestandtheile unserer musikalischen Kunst bezeichnet wird, sondern auch für die richtige Entwickelung des Begriffs von Harmonie, aus welcher sich dann auch, in historischer Beziehung, leicht die Frage beantworten läßt: ob die Alten, und namentlich die Griechen, schon eine Harmonie in dem Sinne unserer modernen Musik besaßen oder nicht? wie diese Frage denn aber auch schon aus anderen Gründen in den Artikeln über Griechische Musik zur Genüge erörtert worden ist. Wo wir bei den alten musikalischen Schriftstellern das Wort Harmonia finden, können wir es nur in der Grundbedeutung von Ordnung, Zusammenfügung ꝛc. im Allgemeinen auffassen, ohne dabei schon an eine gewisse nach musikalischen Kunstgesetzen geordnete Zusammenstimmung zu denken. Auch jetzt noch, nachdem diese Gesetze in ein förmliches, unwandelbar feststehendes System gebracht worden sind, bleibt jener Urbegriff (wenn wir uns so ausdrücken dürfen) von H. noch immer vorherrschend. Einmal verstehen wir darunter die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äußeren Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- oder Gesammtklange, d. h. einem Accorde; dann das aus der Natur der Consonanzen hervorgehende Verhältniß des einen Tones zum andern, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen; und endlich drittens die Beschaffenheit eines ganzen Tonstücks, in sofern es, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angesehen wird, oder — was dasselbe ist — das Verhältniß der einzelnen Bestandtheile eines ganzen Tonstücks sowohl zu einander unter sich als zu der dem ganzen Tonstücke und seinem Character unterliegenden ersten Idee.

In der ersten Bedeutung des Worts bilden alle Accorde, sie mögen nun con- oder dissonirend seyn, eine Harmonie, in sofern sie einen Zusammenklang mehrerer Töne ausmachen, dem nur ein Grundton, ein

ein einziger Baßton zum Fundamente dient. Die Lage solcher in einem Accorde zusammenklingenden und über einem Grundtone eine Harmonie ausmachenden Töne nun, ihre Entfernung von einander, bestimmt, ob die H. eine sog. enge oder weite ist. Eng oder — wie Andere wollen — gedrängt heißt sie, wenn die Intervalle der Stimmen, aus welchen sie besteht, so klein sind, oder (mit anderen Worten) wenn ihre Töne (den Baßton ausgenommen) so nahe bei einander (eng zusammen) liegen, daß kein anderes, zu diesem Accorde, zu dieser Harmonie, gehöriges Intervall dazwischen möglich ist. Weit oder — wie Andere wollen — erweitert, ausgedehnt, vertheilt, zerstreut heißt sie, wenn — was sich aus dem Obigen schon von selbst ergiebt — ihre Intervalle in größerem Abstande unter verschiedenen Stimmen vertheilt sind, so daß noch freie (unbenützte) Töne dazwischen liegen, welche ursprünglich zu eben derselben H. gehören. Die enge H. entspringt aus der natürlichsten und ursprünglichsten Lage der Intervalle, und wir treffen sie daher fast immer, wo eine äußere Natur-Verwandtschaft unter den verschiedenen Stimmen statt findet, wie z. B. im 4männerstimmigen Gesange, wo sie sogar unvermeidlich, und, der äußeren Stimmentonerscheinung (nicht der Notenfigur) nach, eine weite H. ganz unmöglich ist. Bei dieser, der weiten H., die (um ein dem vorigen gegenüberstehendes Beispiel zu gebrauchen) in dem allgemeinen Chore gewöhnlich statt hat, wird die Wirkung der Intervalle verändert (s. unten zweitens) u. entsteht das, was man den doppelten Contrapunkt (s. d.) nennt. Der Einklang wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, und die Septime zur Secunde. Eine besondere Vorsicht ist dabei im Gebrauche der Quarten anzuwenden, die, wenn sie auf einander folgen, in der Umkehrung immer zu falschen Quintenfolgen werden. Ebenso in der Betonung der 2ten oder sog. Altstimme, die dem Basse nie näher als eine Octave kommen darf, wenn sie nicht, was falsch ist, in der weiten H., wo sie die Stelle des ursprünglichen Tenors einnimmt, unter denselben zu stehen kommen soll. Daß in einem Tonsatze enge und weite Harmonien mit einander abwechseln können und sogar nicht selten müssen, bedarf wohl kaum der Erinnerung, da nur dadurch allein den einzelnen Stimmen Sangbarkeit gegeben, und ein unangenehmes Springen oder fehlerhaftes gleichförmiges Fortschreiten derselben vermieden werden kann. — Wenn vorhin gesagt wurde, daß jeder Accord, er sey con- oder dissonirend, eine H. bilde, so ist das nicht so zu verstehen, als dürfe jede beliebige Zusammenstellung von Tönen geradezu eine H. genannt werden. Es gibt auch eine Disharmonie. Ein dissonirender Accord ist, als H. betrachtet, immer zu beurtheilen nach der Natur der Consonanzen, wie sie in diesem Artikel zur Genüge beleuchtet worden ist. Um nicht eine Sache zweimal zu sagen, wiederholen wir daher auch nicht, was hier wohl in Beziehung darauf zu bemerken wäre, sondern machen nur noch aufmerksam darauf, daß es verschiedene und verschiedenartige Consonanzen giebt, und in der H. demnach manche Intervalle als Dissonanzen betrachtet werden, die im Grunde doch nichts Anderes als Con-, wenn auch nur unvollkommene (oder wie man sie heißt) Consonanzen sind. Dies ergiebt sich am deutlichsten aus dem Ursprunge aller Harmonie, der in nichts Anderem als in der Natur der sogenannten Aliquot- oder Beitöne (auch mitklingende Töne genannt) enthalten ist. Setzen wir nämlich eine Saite in Schwingung, so glauben wir bei ihrem ersten Erklingen nur einen Ton zu vernehmen; bei größerer und anhaltender Aufmerksamkeit aber entdecken wir, hauptsächlich bei dem Klange

tiefer Töne, daß der Hauptton ganz leise noch von anderen, wie schwebend gleichsam unter oder über jenem, vollkommen harmonisch begleitet wird, und diese mitklingenden Töne sind, nach Anzahl und Character, gerade die, aus welchen die Accorde gebildet werden, die das bisherige Musiksystem als Hauptbestandtheile seiner Kunstwerke, als gleichsam das Material zu seinen größeren Tongebäuden, in sich aufgenommen hat. Man vergleiche den Art. Aliquottöne, in welchem auch das weiter hier nothwendig zu Wissende so ausführlich als möglich und nöthig abgehandelt worden ist. — Aus diesem Verhältnisse der mitklingenden Töne geht zugleich hervor, daß alle Harmonie, in ihrem ersten, natürlichsten Erscheinen, nur 4stimmig seyn kann, die deshalb auch wohl die eigenthümliche oder vollkommene genannt wird, im Gegensatze zu einer 2= und 3stimmigen H., welche niemals eigentlich vollkommen ist, weil ihr Intervalle fehlen, durch welche sich das Characteristische der Tonart oder Tonleiter, welcher diese H. angehört, vollkommen, zu genügendem Erkennen herausstellt, und die Tonart und Tonleiter, in ihrem ganzen Umfange, bildet sich ebenfalls aus der Natur der mitklingenden Töne. Nun kann man jedoch eine 4stimmige H. auch so einrichten, daß sie 5=, auch 6= und noch mehrstimmig erscheint (man denke hier aber noch nicht an den eigentlich 5= oder mehrstimmigen Satz), indem man nämlich ein oder einige Intervalle des (eigenthümlichen) Accords gleichzeitig in mehr als einer Stimme hören läßt oder durch Octaven verdoppelt. Daraus entsteht die sog. Nebenharmonie, die, die erste eigenthümliche H., welche im Gegensatze zu jener auch Hauptharmonie heißt, gewissermaßen begleitend, in jeder beliebigen Stimme eingeführt werden kann. Um die fehlerhaften Fortschreitungen, die dadurch gar leicht entstehen, zu vermeiden, braucht man nur die Intervalle der Nebenharmonie in der Gegenbewegung zu den ursprünglichen Intervallen des Accords fortschreiten zu lassen. Findet die Nebenharmonie in der Oberstimme statt, so geht daraus eine Veränderung der Melodie hervor, die die Einführung von ausgedehnten Hülfs= oder durchgehenden Noten nothwendig macht. Hier muß man unter Oberstimme jede melodieführende Stimme verstehen, die nun auch der Alt, Tenor und Baß seyn kann, je nachdem der Tonsetzer die Hauptstimme verlegt hat. Nimmt die Nebenharmonie eine besondere, für sich allein bestehende Stimme ein, so daß sie nicht von einer schon vorhandenen Grundstimme neben den eigenthümlichen Harmonietönen ausgeführt wird, wie z. B. in einem Tonstücke für allgemeinen Chor mit 2 Tenoren oder Sopranen oder Bässen, so heißt sie auch wohl Füllstimme, indem sie dann die eigentliche Grund= oder Hauptharmonie nur noch voller tönend macht. Zu welchen Tönen die in der Nebenharmonie verdoppelten Intervalle eines Accords fortschreiten, und wie sie dazu fortschreiten, ob auf= oder abwärts, ist (mit Berücksichtigung der Vermeidung des Fehlerhaften) ganz gleich. Consonanzen und Dissonanzen können dabei zu einem andern Tone des Accords oder auch nach einer ausgedehnten Hülfsnote fortschreiten, und letztere sogar noch vor ihrer wirklichen Auflösung, wie z. B. die Septime oder None. Ebenso können dabei auch einfache Hülfs= oder Durchgangsnoten in den anderen Stimmen, die keine Nebenharmonie haben, angewendet werden und gleichzeitig in Verbindung mit dieser Nebenharmonie fortschreiten. Der Zweck der Nebenharmonie ist kein anderer als Verzierung der einfachen oder eigenthümlichen H., die stets durch Figurirung erreicht wird, und daher nennen einige Theoretiker sie auch wohl die figurirte Harmonie; doch versteht man unter dieser gewöhnlicher noch das, was richtiger und auch technisch gebräuchlicher Kontrapunkt heißt. —

Die zweite Bedeutung des Wortes Harmonie (in der Musik nämlich): das gute Consoniren, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen, führt auf die Nebenbegriffe von reiner, vollkommener H. und was damit in Verbindung steht. Auf den Gemeinsatz bauend, daß alle Intervalle und Accorde, die am meisten consoniren, auch die meiste H. haben, ist natürlich die H. mehrerer gleich hoher Töne, oder — mit einem Worte — des Einklangs, die vollkommenste, und hiernach die H. derjenigen Töne, die nach dem akustischen Verhältnisse des Klanges oder der Natur der Consonanzen als solche dem Einklange zunächst folgen. Solche sind, wie wir aus dem Artikel Aliquottöne wissen, die Terz und die Quinte. Terz, Quinte und Octave machen den Dreiklang aus, also hat auch der Dreiklang die reinste und vollkommenste H. vor allen übrigen Accorden; darauf folgt der Septimen- und dann der Nonenaccord, der die wenigste reine oder die unvollkommenste H. hat, wenn wir noch nicht an die mancherlei Umkehrungen der genannten Accorde denken, aus welchen alle übrigen namhaften Accorde entstehen. Diese können eine noch weniger reine Harmonie haben, denn es kommt bei Beurtheilung dieser nicht blos auf das akustische Verhältniß der Intervalle eines Accordes zu dem Grundtone, sondern auch auf das mathematische Verhältniß, die Lage der Intervalle eines Accordes an, da diese einen wesentlichen Einfluß auf die mehr oder weniger deutliche Wahrnehmung der Töne eines Accordes ausübt, und je deutlicher man in einem Accorde die verschiedenen Töne, woraus er bestehet, unterscheidet, desto weniger H. hat er. Ein Septimenaccord in der engen Harmonie z. B. besteht, dem Namen nach, aus denselben Intervallen, als wenn er in weiter H. gebraucht wird, hat aber unendlich mehr H. als in diesem Falle. Es ist dies besonders für den Organisten und Orgelbauer von großer Wichtigkeit, weil sich unter Anderem z. B. der Bau guter Mixturen lediglich darauf gründet, und die Begleitung einer Kirchenmusik auf der Orgel nach einem bezifferten Basse nur nach diesen Grundsätzen beurtheilt und eingerichtet werden muß, wenn die harmonische Wirkung der gesammten Musik nicht um ein Bedeutendes vermindert oder wohl gar ganz vernichtet werden soll. —

Die dritte Bedeutung endlich, in welcher wir das Wort Harmonie zu verstehen haben, ist zunächst die, in welcher dasselbe auch außer der Musik, im gewöhnlichen Leben, gebraucht wird. Es ist jede Art der Einstimmung oder des Zusammenhanges unter den einzelnen Theilen eines Ganzen; die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Und es gilt daher auch in der Musik bei dieser Art der Harmonie das Gesetz der rhythmisch wahren Verbindung. Alle Sprünge, die nicht geregelt dem rhythmischen Leben der auszudrückenden Psyche entsprechen, sind Fehler und müssen vermieden werden. Leidet die insgemein als feststehende Regel angenommene Verwandtschaft in der Folge der Harmonien (kurzweg harmonische Verwandtschaft genannt), nach welcher unter den auf einander folgenden Accorden, immer von dem einen zum andern, eine Tonverwandschaft, Tongleichheit stattfinden muß, hie und da auch, je nach Umständen und Beschaffenheit der auszudrückenden Idee, einige Ausnahmen, so sind selbst diese Ausnahmen doch durchaus streng nach ihrem ersten Sinne geordnet. Und eben so, wie mit dieser einzelnen Accord-Verbindung, verhält es sich auch mit der harmonischen Uebereinstimmung der größeren und kleineren Absätze eines ganzen Tonwerks, die gleichsam als einzelne Redetheile und Abschnitte des gesammten musikalischen Redevortrags angesehen werden müssen. Weiter ins Specielle zu gehen, besondere Fälle darüber zu besprechen, ist nicht

hier der Ort; dazu geben die besonderen Artikel über Tonsetzkunst und Tondichtung schicklichere Gelegenheit. Im Allgemeinen nur noch haben wir zu bemerken, daß jene harmonische Verwandtschaft in der Accordverbindung, ohne eigentliche Modulation, am fehlerfreiesten bewirkt wird durch den ab- oder aufsteigenden Terzenfortschritt (abwechselnd kleine oder große Terz) im Basse, durch welchen man endlich sogar, nach Durchgehung aller Tonarten, wieder zu dem Punkte, zu derjenigen Tonart gelangt, von wo man zu Anfange der Harmonie-Verbindung ausging. — In einem andern, zweiten Sinne, in welchem die H. als Folge von Accorden angesehen wird, wird sie aufgefaßt im Gegensatze zur Melodie. Diese ist die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten, mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung fordert, die dadurch ausgedrückt werden soll. Harmonie hingegen ist die regelmäßige und wohlgefällige Gleichzeitigkeit der Töne, vermöge welcher die durch die Melodie auszudrückenden Gefühle und Empfindungen vervielfacht oder verstärkt werden. Jenes, das Vervielfachen der Gefühle, wird durch sie erreicht, wenn die 4 besonderen Stimmen jede wieder eine Art Melodie für sich bilden, wie z. B. in der Fuge ꝛc.; dieses, das Verstärken der Gefühle, wenn die H. blos begleitend, accompagnirend ist. Ein ungeheuer weites Feld der Forschung eröffnet sich hier dem musikalischen Denker, dessen verschiedene Richtungen genau und bis zum Aeußersten zu verfolgen, wir hier, bei dem sparsam zugemessenen Raume, unmöglich vermögen. Der Verständige sieht sogleich, wie auf diesem ästhetischen Grundcharakter der Melodie und Harmonie das ganze Gebäude der musikalischen Tonsetzkunst ruht, und wie ganz ungeeignet und überflüssig für eine kunstwissenschaftliche Untersuchung die Frage ist, die wohl zum öftern schon von selbst sonst tüchtigen Musikgelehrten aufgeworfen wurde: ob die Harmonie ursprünglich zur Musik nothwendig sey? — Sie bildet einen wesentlichen Theil derselben, wie die Mannigfaltigkeit in der Einheit eins der höchsten Gesetze aller ästhetischen Kunst ist. Wohl kann die Melodie an sich schon viel Mannigfaltiges haben; doch sind es immer nur Veränderungen, Modulationen u. Modificationen ein u. desselben Gefühls, die in ihr zur Darstellung kommen können, kaum tritt ein Verwandtes, Gepaartes hinzu; das eigentlich Verschiedenartige, der Contrast, dessen Reize oft von so allmächtiger Wirkung sind, die Association unter sich fremder Ideen u. Empfindungen, die höchste ästhetische Schönheit eines psychisch begründeten Wechsels, — das auszudrücken ist Gegenstand der harmonischen Musik. Hieraus beantwortet sich denn auch die zweite Frage ganz von selbst: welcher Theil unserer Kunst der wichtigere sey, die Melodie oder die Harmonie? — Die Geschichte, die Viele dabei schon zum Zeugen aufgerufen haben, kann hier Nichts beweisen. Natürlich mußte der Mensch erst Töne an einander reihen, ehe er dergleichen harmonisch zusammensetzen konnte, eben wie zuvor Buchstaben da seyn mußten, ehe man Worte schreiben konnte. Gab doch auch der Vögel Gesang, und des Menschen eigene Tonsprache wohl natürlich eher zu der Erfindung einer Melodie Veranlassung. Doch daß um des Alters willen, und nur um dieses willen, eine Sache (die Melodie) wichtiger sey als eine andere, die jüngere, kann nirgends in der Welt, bei keinerlei Vergleiche, also auch hier, bei Schätzung des Werths der Melodie und Harmonie für die Tonkunst, als allgemeiner Grundsatz gelten. Hierbei leiten tiefere, bedeutsamere Gründe: die Kräftigkeit des musikalischen Ausdrucksmittels. Es ist allerdings nicht nothwendig zur Er-

zeugung eines Tonstücks, daß mehrere Töne zugleich, wohl aber, daß mehrere Töne nach einander gehört werden, wenn auch nicht gerade viele, und Rousseau's bekannter 3töniger Gesang liefert einen herrlichen Beweis dafür. Eine wesentliche Grundbedingung eines schönen Tonstücks bleibt allerdings die Melodie. Nicht minder wichtig aber ist die Harmonie. Sie hebt und belebt die Melodie, indem die begleitenden Töne sie gleichsam forttragen und ihren Eindruck auf das Gemüth verstärken; und wie die Zeichnung in der Malerei ein lebenleeres Linienspiel ohne Färbung ist, so die Melodie eine der menschlichen Seele oft nur dunkle, wenn auch sinngefällige, ätherische Tonwelle ohne die lebenskräftige Harmonie. Ein nicht minder unverzeihlicher Fehler als es ist, über die H. die Melodie zu vernachlässigen oder diese durch Ueberfüllung jener gleichsam zu erdrücken, ist es auch, wenn jene unter dieser ganz bedeutungslos verloren geht (s. Accompagnement und Begleitung). Beide, Melodie und Harmonie, müssen gewissermaßen Hand in Hand gehen, die eine die andere aufwägend und hebend, wie das Genie, das in der Regel in der Schönheit der Melodie sich offenbart, gehoben wird, und seine eigentliche Kräftigkeit erlangt durch die Wissenschaft, das Studium, das die Harmonie erfindet, und wie der Geschmack, der sich in der H. offenbart, wohl ohne Genie seyn kann, dieses aber wirksam erst ins Leben einführt. Das ergiebt sich auch aus einer nur einigermaßen gründlichen Untersuchung des Characters der vier Stimmen einer Harmonie. Betrachten wir z. B. nur den einfachen Schlußfall in einem Tonstücke. Wie überall bilden auch hier Sopran, Alt, Tenor und Baß jedes eine Melodie von besonderem Effecte, der natürlich hauptsächlich aus dem Accorde auf der Haupt=Septime entsteht. Die verschiedenen Intervalle dieses Accordes haben in ihrer Fortschreitung jedes eine sprechende Eigenthümlichkeit, und da wir jedes derselben im Allgemeinen an eine besondere Stimme gebunden finden, so giebt dies jeder Stimme einen ihr eigenthümlichen Character, der bei Betrachtung des Ganzen oder der vier Stimmen zusammengenommen als ein vervielfältigter Ausdruck, als ein mannigfaltiges, schön colorirtes Bild erscheint, in welchem die Melodie oder Discantclausel gleichsam die Grundlinie bildet. Die Fortschreitung dieser oder des Soprans nämlich geht geradezu zur Octave der folgenden Tonica, sie mag darauf zur Terz empor= oder zur Quinte hinabsteigen. Der Alt bleibt an seiner Stelle und wird zur Quinte. Der Tenor schreitet geradezu nach der Terz, welche dann zur Septime hinab= oder zur Quinte hinaufsteigt. Der Baß bewegt sich unmittelbar aus der Dominante zur Tonica. Fast in allen Tonschlüssen sind diese Fortschreitungen an ihrer rechtesten Stelle, und jede der vier Stimmen behält durchgängig ihren characteristischen Schluß. Mehr über obigen Gegenstand in den Artikeln Melodie und Tonkunst.

Fassen wir nun all' das bisher Gesagte zusammen, so erhellet, daß die Harmonik, d. i. die Lehre von der Harmonie, die die Gesetze der Vereinigung der Tonreihen zu einem gleichzeitigen Ganzen, nebst dem, was sich auf dieselbe wesentlich bezieht, aufzustellen hat, den zweiten Theil der Theorie der Tonsetzkunst ausmacht, der die Lehre von den Tönen, Intervallen, Tonarten und Klanggeschlechtern voraussetzt, und es zunächst nur mit den Accorden, den Con= und Dissonanzen und ihren verschiedenen Gestalten, ferner mit den Gesetzen der Accordenfolge und mithin auch mit den Uebergängen und Ausweichungen zu thun hat. Bei den Griechen war das anders. Sie begriffen unter Harmonik die mathematische Wissenschaft der Tonverhältnisse, also was wir jetzt gewöhnlich die musikalische Grammatik

nennen: die Lehre von den Tönen, Intervallen, Systemen und Klanggeschlechten, Tonarten u. s. w. Einige ihrer späteren Theoristen rechneten auch noch die Melopöie dazu, die in der Regel jedoch, mit der Rhythmopöie und Poetik zusammen, ihre eigentliche Setzkunst ausmachte. Neuerdings verbindet man unter dem Namen Harmonielehre auch Beides mit einander, die Grammatik und die eigentliche Harmonik, und in sofern auch nicht ohne Grund, als keins von Beiden für sich allein bestehen kann, und in der Tonsetzkunst selbst beide Theile als ein Ganzes, niemals der eine ohne den andern vorausgesetzt wird. Ueber das Weitere vergl. die Artikel Tonsetzkunst und Theorie der Tonsetzkunst, und über die hieher gehörige Literatur auch d. Art. Lehrbuch (musikalisches).

Was zum Schlusse dieses Artikels endlich die Geschichte der Harmonie betrifft, so findet dieselbe eine schicklichere Stelle in dem Generalartikel Musik (allgemeine Geschichte der), weshalb wir denn auch, um eine Sache nicht zweimal zu erzählen, in solcher Beziehung hier auf jenen Artikel verweisen.

Harmonie der Sphären. Die Idee der Sphärenmusik ist eine so alte und großartige, daß man nicht umhin kann, sich ihr irgend einmal zu nähern und eine bestimmtere Kenntniß über sie zu suchen. Seit beinahe dritthalb Jahrtausenden hat sie Philosophen und Theosophen und Dichter bald ernstlicher beschäftigt, bald zu Schwärmereien und Phantasien verlockt, daß es nicht so leicht scheint, aus dem Gewirr einen sicher leitenden Faden aufzunehmen und an ihm sich zu einer bestimmten, speciellen Vorstellung hinzufinden, oder fest zu scheiden, was die ursprüngliche Idee des Pythagoras (denn ihm gehört sie an) und was späterer Zusatz der Pythagoräer und eklektischer Philosophen sey. Pythagoras und seine Schüler bestimmten (wie wir am klarsten aus Aristoteles Metaph. I. 5, de coelo II. 9, 13 entnehmen) die Zahlen als die Principien der ganzen Natur, und brachten unter die Zahlen und ihre Verhältnisse alle Bestimmungen und Theile des Himmels und der ganzen Natur; sie trugen aber dabei kein Bedenken, einen etwaigen Mangel an Uebereinstimmung zwischen ihrem Zahlensysteme und den erkannten Naturverhältnissen auf Kosten der letzteren durch Zudichtung oder willkührliche Annahmen zu ergänzen. Da z. B. die Zehn ihnen als das Vollkommene, die ganze Natur der Zahlen Umfassende erschien, so sagten sie, auch der am Himmel sich bewegenden Sphären (oder Welten) seyen zehn. Nun aber waren ihnen nur neun sichtbar, nämlich (Stob. ecl. I. 488) die Fixstern-Sphäre (ὀυρανός), die 5 Planeten (Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur), die Sonne, der Mond und die Erde; sie nahmen also eine zehnte Sphäre, die Gegen-Erde (αντιχθων) an. Diese zehn Welten bewegen sich nach ihrer Meinung im Kreise (der vollkommensten der Figuren, entsprechend der Zehn als runder Zahl und in sich selbst zurückkehrend) um das Feuer, nicht die Sonne, welche wir als vierte Sphäre gefunden haben, sondern ein Centralwesen, das, ein Vollkommenes, die Mitte der Welt, die Wache oder Burg des Zeus (Διὸς φυλακή, Ζηνὸς πύργος), der Altar des Weltalls ist, zuerst entstanden, die ganze Welt aus ihrer Mitte durchdringend und als äußerste Grenze wieder umfassend. Diese zehn Sphären nun müssen, wie alles Bewegte, in ihrem Umschwunge ertönen; jede giebt ihren eigenen Ton an nach der Verschiedenheit ihrer Größe und Geschwindigkeit; die Geschwindigkeit der Weltkörper aber in ihren Bewegungen ist (Nicom. harm. manual. I. p. 6, Plut. de mus. 44) zu ihren Abständen von einander in gleichem Verhältnisse. So ertönen sie nach den Gesetzen der musikalischen Harmonie, sie intoniren die musikalischen

Intervalle. Dies ist das Wesentliche der philosophisch und musikalisch großartigen Vorstellung. Sie enthält den Gedanken eines Systems des Weltgebäudes, das sich selbst bekennt, das im lauten Hymnus — jedes der gotterfüllten Wesen (σώματα θεῖα bei Stobäus) mit seiner eigenen Stimme das Gesetz, den herrlichen Gedanken der ewigen Weltordnung preiset. Es ist aber in dem pythagoräischen Satze zweierlei enthalten. Das Eine: der Gedanke harmonischer, aus einem einigen Grunde und Gesetze hervorgehender Verhältnisse der Weltkörper. Mathematik und Astronomie sind unermeßlich fortgeschritten; wir wissen durch Keppler die Gesetze: die Excentricität, wie sich die Abstände und die Zeiten des Umlaufs zu einander verhalten. Aber das Harmonische, wodurch sich die Abstände bestimmen, — dafür hat alle Mathematik noch keinen Grund, noch nicht das Gesetz des Fortgangs angeben können. Die empirischen Zahlen kennt man genau; aber Alles hat den Schein der Zufälligkeit, nicht der Nothwendigkeit. Man kennt eine ungefähre Regelmäßigkeit der Abstände, und hat so zwischen Mars und Jupiter mit Glück noch Planeten da geahnet, wo später Ceres, Vesta u. s. w. entdeckt wurden; aber eine konsequente Reihe, worin Vernunft, Verstand ist, hat die Astronomie noch nicht darin gefunden. Das Andere ist das wirkliche, körperliche (keineswegs etwa sinnbildlich, wie in Psalm 19, von Pythagoras behauptete) Ertönen der Weltenbewegung. Dies ist die musikalische Seite des pythagoräischen Satzes. Sie ist von höchster Erhabenheit; keine Menschenbrust kann unerschüttert bleiben, wenn jenes Wort des Psalms:

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes!

buchstäblich in seiner Herrlichkeit sich erfüllte. Aber zugleich bietet sie dem tiefsinnigen Forscher eine höchst wichtige Aufgabe, die — wie Hegel (Geschichte der Philosophie Th. 1, S. 268. Bd. 13 d. Werke) von der anderen Seite des Satzes sagt — nicht aufzugeben ist, so lange man noch darauf denkt, das Wesen der Töne und Tonkunst von der physikalisch-mathematischen Seite zu begründen. Daß unsere Sinne, unser Gehör diese Sphärenklänge nicht vernehmen und bezeugen, beweiset nicht gegen ihre Wirklichkeit.

Was keines Menschen Auge je gesehen,
Was keines Menschen Ohr vernommen,
In keines Menschen Herz gekommen,

das vermag des Menschen Geist sicher zu fassen, sogar gegen das Zeugniß der Sinne, wie vielmehr ohne dasselbe. So scheint unseren Sinnen die Erde zu stehen und die Sonne um sie zu laufen; wir wissen aber, daß die Sonne unserer Erdbahn ruhiger Mittelpunkt ist, um den die Erde ihre Kreise schwingt. Schon die Pythagoräer bemerkten gegen jenen Einwand: wir vernehmen die Sphärenharmonie nicht, weil wir selbst darin leben, weil sie zu unserer Substanz gehört, mit uns identisch ist, nicht ein Anderes uns gegenüber tritt; weil wir sie von Geburt an hören, da doch jeder Ton nur gegen die entgegengesetzte Stille von uns wahrgenommen wird (Cic. somn. Scip. c. 5, Plin. hist. nat. II. cap. 22); endlich weil (Porphyr. in harm. Ptol. p. 257) die Harmonie des Ganzen wegen der Größe der Töne unser Vermögen, zu hören, übersteigt. In diesem Sinne, aber geistiger gefaßt, nimmt Philo (lib. de somniis), der es sich zur Aufgabe gesetzt hatte, die höhere Einheit der jüdischen Religion und der griechischen Ideal-Philosophie aufzuweisen: der Himmel strahlt aus den ununterbrochenen Klängen seiner Umschwünge wundersüße Harmonie aus. Könnte sie in unser Ohr dringen, sie würde uns unerfüllbare Sehnsucht, wahnsinniges Verlangen erwecken, von ihr hoch aufgeregt würden wir der Nahrung und des Labetranks

vergessen; als Moses in Verzückung ihr lauschte, hat er, wie sie sagen, vierzig Tage und vierzig Nächte nicht Brod noch Wasser gekostet. — Soll aber unser Geist diese Sphärenklänge für wahr nehmen, die unser Ohr nicht bezeuget, so muß klar erkannt werden, wie sie entstehen können, und daß sie entstehen müssen. Nicht das ist die pythagoräische Vorstellung, daß die himmlischen Körper, gleich lebendigen Wesen, aus sich selbst diese Klänge erzeugten, oder durch gegenseitige Berührung (die bei der pythagorischen Vorstellung vom Weltsystem undenkbar ist), oder durch Erschütterung von Aussen (wo wäre der Impuls?), oder Vernichtung durch innere Erschütterung (der Gesang der Sphären ist ein ewiger) ihres Körperlichen. Nicht diese uns anderweit bekannten Weisen der Klangerzeugung, sondern ihre Bewegung im Weltraume um die Weltenmitte ist der Ursprung ihres Tönens. Gedenken wir dabei näher liegender Tonerzeugungen, so würde — angenommen, daß der Weltraum mit Luft oder irgend einem Stoff erfüllt sey — der reißend schleunige Durchzug der Himmelskörper durch diesen wellenförmig in Schwingung gesetzten Stoff das Anregende, und die elastische Schwingung des durchschnittenen Stoffes das Tönende seyn, wie die Luft von der durchschneidenden Kugel ertönt. Nicht nur diese Tonerzeugung ist wohl denkbar, sondern auch die weitere Annahme der Pythagoräer: daß jeder der Weltkörper nach Verschiedenheit der Größe und Geschwindigkeit einen verschiedenen Ton angebe. Hiernach kann nun ferner angenommen werden, daß (wären die Körper und der umgebende Stoff gleich), die je ferner um den Mittelpunkt schwingenden Körper, wenn sie den Kreislauf in gleicher Zeit zu vollbringen haben, um so geschwinder sich bewegen und dadurch um so höhere Töne erzeugen müßten. Allein hier, wenn nicht früher, verliert die Untersuchung festen Boden wegen der vielen unentbehrlichen und noch unbegründeten Voraussetzungen. Alles Weitere erscheint von hier ab als rein willkührliche Annahme; so z. B. wenn wir (bei Cic. de rep. l. 6 cap. 18, Nicom. p. 6) lesen, daß in sieben um die Erde schwingenden Himmelskörpern die siebensaitige Lyra (vergl. d. Art. gr. Tongeschlechte) gegeben, von ihnen seit Weltanfang hertöne und von kenntnißreichen Männern auf Instrumenten nachgebildet worden sey. Von allen Himmelskörpern, sagen sie, ist Saturn der entfernteste und schnellste, und erzeugt aus diesem Grunde den Ton, welcher Hypate genannt wird. Der nächste (zur Erde) und langsamste ist dagegen der Mond; sein Ton heißt daher Nete. In der Mitte dieser beiden vollbringt die Sonne ihren Umschwung, und erzeugt den Ton Mese. Dem Saturn am nächsten bewegt sich Jupiter, und sein Ton heißt Parypate; dem Monde am nächsten Venus, deren Ton Paranete genannt wird. Zunächst über der Sonne befindet sich Mars, dessen Ton Hypermese heißt; zunächst unter ihr Merkur, der den Ton Paramese hervorbringt. So

Hypate	Parypate	Hypermese (Lichanos)	Mese	Paramese	Paranete	Nete
Saturn	Jupiter	Mars	Sonne	Merkur	Venus	Mond

weiset auch Drieberg (Wörterb. der gr. Tonkunst) die Lyra der Sphären auf. Noch unzusammenhängender mit der Grundidee sind deren will-

führliche, blos symbolische Uebertragungen auf allerlei fremde Dinge, z. B. auf die früheren vier Elemente, die im Tetrachorde, und zwar

Erde, das schwerste, tiefste Element, als Hypate,
Wasser — — als Parypate,
Luft — — als Paranete,
Feuer — — als Nete

(man sieht, daß hier die widerwärtigen, verkehrten Namen der Tonleiter der Instrumente gebraucht sind — s. gr. Tonsystem) dargestellt seyn sollen u. dergl. m. Wer solcher Weisheit mehr begehrt, findet sie unter Anderem in Kirchers Musurgie Buch 10. Nur bescheide er sich, wie Vult in Jean Pauls „Flegeljahren", im Voraus, daß er es damit am Ende doch nicht bis zum Director der himmlischen Sphärenmusik bringt. ABM.

Harmoniemusik (zuweilen auch nur Harmonie genannt) ist eine solche harmonische Musik, welche von lauter Blasinstrumenten, d. h. Rohr- und Blechinstrumenten zusammen genommen, ausgeführt wird. Die bekannten Garten-Concerte, die daher zuweilen auch nur schlechtweg Harmonie heißen (s. Concert), bestehen gewöhnlich nur aus solcher Harmoniemusik. Man sieht, daß der Begriff des Wortes Harmonie dabei sehr eng gestellt ist. Die eigens für solche Harmoniemusik gesetzten Tonstücke heißen gewöhnlich Parthien (s. d.); aber man arrangirt auch allerhand andere Tonstücke dazu, z. B. aus Opern, und muß es theilweise auch, da bis jetzt noch Mangel ist an wirklich guten sog. Parthien, oder überhaupt Tonstücken, die eigens für Harmoniemusik bestimmt und dem Character dieser, ihrem Instrumenten-Bestand rc., genau angemessen sind; denn daß ein Tonstück, auf anderen Instrumenten vorgetragen, als für welche es ursprünglich gesetzt ist, auch augenblicklich seinen Character — und selten zu seinem Vortheile — verändert, ist natürlich, und nur lächeln kann man bei dem Vortrage concertirender Opern-Ensembles z. B. von solcher Harmoniemusik, in welchem Falle dann gewöhnlich einige Instrumente die Solostimmen und die anderen das Accompagnement vortragen. Nicht minder unglücklich fällt gewöhnlich auch das Arrangement von Opern-Ouverturen u. dergl. für solche Musik aus. Daß bei allen solchen Umarbeitungen, wenn sie einmal seyn sollen, streng auf die Regeln des reinen Satzes und der Instrumentirkunst Rücksicht genommen werden muß, versteht sich von selbst. Und zu leugnen ist nicht, daß eine gute Harmoniemusik oft von wunderbarer Wirkung seyn kann, namentlich im Freien, wo der Ton der Streichinstrumente selten rein ist und in der Regel ganz verloren geht. Ob zu einer vollständigen Harmoniemusik auch Pauken gehören? ist bis jetzt noch eine Frage, deren Beantwortung jedenfalls nur mit Rücksicht auf das eben vorzutragende Tonstück geschehen kann; Flöten, Clarinetten, Oboen, Fagotte, Hörner, Posaunen und verhältnißmäßig auch Trompeten dürfen indeß nicht dabei fehlen.

Harmonienfolge, s. Harmonie.

Harmonik und Harmoniker, s. Harmonie.

Harmonisch. Alles, was den Begriffen u. Gesetzen der Harmonie (s. d.) entspricht, oder nach denselben beurtheilt werden muß, in ihnen begründet ist, heißt der allgemeinen Beziehung nach harmonisch. Spricht man daher z. B. von einer harmonischen Begleitung, so ist dies keine andere als eine in einer, den Gesetzen des Klanges angemessenen, gleichzeitigen Verbindung mehrerer Töne durchgeführte oder darnach geordnete Begleitung: eine Begleitung, die blos auf die Harmonie der verschiedenen ein-

zelnen Grundtöne, die für sich bestehen und aus welchen diese selbst nach den Gesetzen der Klangverwandtschaften (Aliquottöne) hervorgegangen ist, sich beschränkt, und über welcher dann die Melodie wortführend wie über einem subjectiven Träger schwebt. Eben so verhält es sich mit den sog. harmonischen Nebennoten, die nur der Harmonie angehören und nach ihr beurtheilt seyn wollen, dem harmonischen Dreiklange und mehreren anderen dergl. Dingen. Man vergl. indeß auch die einzelnen Artikel Begleitung, Dreiklang ꝛc. Was den Gesetzen der Harmonie nicht entspricht, ist auch nicht harmonisch, und daher eigentlich auch gar nicht musikalisch. — Unter harmonischer Hand versteht man die der Sage nach von Guido aus Arezzo erfundene, u. daher auch gewöhnlich nur die Guidonische Hand genannte (s. indeß den Art. Guido), Hand, nach deren Gliedern manche Tonlehrer, sowohl der älteren als neueren Zeit, ihren Schülern die Namen und Folge der Töne und Tonarten lehrten und auch noch lehren (wie z. B. Logier). Dieselbe ward dabei auf eine Tafel gezeichnet, und die Namen der Töne und Tonarten auf die Glieder und Muskeln der 5 Finger geschrieben, und so zwar, daß ihre Folge nach dem sog. Quintenzirkel einen schneckenförmigen Kreis um die Peripherie der Hand bildet; z. B. bei den Namen der Tonarten (zu deren Erlernung die Hand übrigens erst in neuerer Zeit angewendet wurde) C-Dur in der Mitte der inneren Hand, G auf der Daumenmuskel, D auf dem ersten Gliede des Zeigefingers, A auf dem des mittleren Fingers, E auf dem des 4ten Fingers ꝛc. — bis der Kreis bei cis unter der Lage von C sich erweitert und nun die äußersten Glieder der Finger berührt. Die Solmisationssylben ut re mi fa sol la si wurden vor Alters ähnlich so aufgezeichnet; doch läßt sich mit Worten das nicht so deutlich und genau beschreiben als praktisch, durch eigene Anschauung, zeigen, und der Wißbegierige wird daher wohl thun, eine solche Hand selbst anzusehen. In Kirchers Musurgie Thl. 1 pag. 115, Mizler's Bibliothek 1 Bds. 3 Thl. pag. 24, auch in Gerbers neuem Tonkünstlerlexicon Bd. 4 pag. 575 u. a. a. Orten finden sich Zeichnungen davon, die wir mitzutheilen deshalb nicht für nöthig halten, weil wir die ganze Sache nicht so höchst wichtig und für die Kunstforschung interessant erachten können. — Harmonische Theilung der Octave. Jede Tonart stellt sich ursprünglich so dar, daß ihre Tonica den Anfangs- und Schlußton abgiebt; z. B. C-Dur in dieser Weise:

c̊ d e f g a h c̊

also in einer melodischen Form, die wir unter dem Namen der authentischen (s. d. Art.) kennen gelernt haben. Der erheblichste der Mitteltöne zwischen beiden Octaven des Grundtones ist die Dominante, als Grundton und Hauptpunkt des Bewegten im Tonsysteme; man kann sie also als Unterscheidungspunkt im Laufe der authentischen Tonfolge ansehen, und diese in zwei Hälften

c d e f g — g a h c

zertheilen. Diese Theilung nun nannten die älteren Tonlehrer die harmonische, die ganze Anordnung der Tonfolge aber einen modus authenticus, primarius, principalis, dux-dominus u. s. w. Uns ist zwar diese Darstellungsweise der Tonleiter, so wie die entgegenstehende, auf der arithmetischen Theilung beruhende, methodisch erheblich und geläufig, jedoch der Begriff der harmonischen Theilung entbehrlich und antiquirt. ABM.

Harmonometer, wörtlich eigentlich: ein Harmonienmaaß; es ist ein Instrument, durch welches das mathematische Verhältniß der Töne

zu einander (aus und nach welchem die Harmonien sich bilden) genau ermittelt werden kann, was das Ohr für sich nicht vermag, da es dabei genau auf die Summe der Schwingungen des tonerregenden oder tönenden Körpers ankommt, und die kann das Ohr eben so wenig wahrnehmen als das Auge zählen, denn die Schwingungen selbst gehen viel zu schnell vorüber. Nur die optischen Erscheinungen, die von ihnen hervorgebracht werden, bleiben, und nach diesen geschieht die Berechnung. Die Mittel und Wege nun aber, wie und auf welchen solche Erscheinungen gewonnen werden, sind verschieden, auch mehr und weniger zweckdienlich. Hat man ein bestimmtes mechanisches Werkzeug oder akustisches Instrument dazu, so heißt dies generell Harmonometer. In dem Art. Akustik pag. 103 ff. sind mehrere solcher Harmonometer namhaft gemacht und auch nach ihrem Werthe näher beleuchtet. Früher, und besonders Rousseau, galt das Monochord als das bessere; durch die Scheibler'sche Art und Weise aber, die Schallwellen zu berechnen, sind alle jene Instrumente neuerdings verdrängt worden.

Harnisch, 1) Otto Siegfried, war um 1588 Cantor am Domstifte St. Blasius zu Braunschweig; dann von 1603 bis 1621 Cantor am Pädagogium zu Göttingen, und nach der Zeit endlich Capellmeister zu Celle, wo er starb. Er war ein gelehrter Musiker; componirte eben so fleißig, als er theoretische Werke und Abhandlungen über Musik schrieb. Einige von diesen sind noch jetzt vorhanden, wie auch von seinen Compositionen, die hauptsächlich in Liedern, aber auch Kirchenmusiken bestanden. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon mehrere dem Titel nach davon an. Sein merkenswerthestes Werk dürfte seyn: „Artis musicae delineatio etc."; dasselbe erschien 1608 zu Frankfurt. — 2) Johann Jacob H. lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und war in jener Zeit als Kirchen-Componist sehr beliebt. Mehrere geistliche Motetten und Concerte für 4 bis 9 Stimmen, Psalme rc. erschienen von ihm, neben Anderem, zu Worms unter dem Titel „Calliope mixta". Mehr ist derzeit nicht über ihn bekannt. Indeß dürfte ein weiteres Nachforschen nach seinen Werken nicht uninteressant seyn.

Harpa (ital.) oder Harpe (franz.) — die Harfe (s. d.).

Harpeggiatur, s. Arpeggiatur.

Harpeggio, s. Arpeggio.

Harpichord, s. Arpichord.

Harpinella, wörtlich: eine kleine Harfe. Es ist dies eine Art Harfe in Form einer Apollo-Lyra (s. dies.), die oben an beiden Seiten mit Saiten bezogen ist, und wie die Harfe gespielt wird, der Baß nämlich mit der linken und der Discant mit der rechten Hand. Sie wird, wie die Pedalharfe, in es-Dur gestimmt, und der Umfang der Töne ist auf der Seite, wo die Baßsaiten liegen, vom großen C bis zum eingestrichenen a, und auf der anderen Seite, wo die Discantsaiten liegen, vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen g. Die sechs Töne vom eingestrichenen d bis zum eingestrichenen a hat das Instrument also auf beiden Seiten, damit sie, wenn sie vorkommen, entweder mit der rechten oder linken Hand gegriffen werden können, wie der Spielende es am bequemsten findet, und um jede Unterbrechung in der Scala zu vermeiden, die nothwendig entstehen würde, wenn die Hand aus ihrer gewöhnlichen Lage auf die andere Seite des Bezugs springen müßte. So wie die Pedalharfe sieben Pedale hat, durch deren Hülfe man in andere Tonarten moduliren kann, so hat die

Harpinella sieben Manuale oder kleine Winkel, welche vermittelst eines angebrachten Mechanismus überall auf die Töne des Instrumentes wirken, eben wie die Pedale auf der großen Harfe, und deren man sich bei den Modulationen bedient. Man kann auf diese Weise z. B. von der Tonica es sogleich zur Dominanten-Tonica b durch das Manual a übergehen etc., ohne das Instrument umzustimmen, blos durch die Manuale zu den Grundtönen f, c, g, d, a, e sowohl, als zu den sog. Paralleltönen. Das Instrument ist demnach, wiewohl nicht zu großen Concerten bestimmt, doch ziemlich vollständig, und als solches zur Cammermusik und besonders zum Accompagnement des Gesanges sehr geschickt, namentlich da es sowohl viel portativer als auch weniger kostbar, wie die gewöhnliche Pedalharfe ist. Seine ganze Höhe beträgt ungefähr nur 2½ Fuß rheinisch, und die Breite 1¼ Fuß.

Harpsichord — der englische Name des Claviers.

Harrer, Gottlob, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Musikdirector zu Leipzig, hatte in seiner Jugend Italien besucht und den Contrapunkt studirt. Von König Friedrich dem Großen hatte er sich seiner trefflichen musikalischen Kenntnisse und Kunstfertigkeit wegen vieler Aufmerksamkeiten zu erfreuen, als derselbe sich 1745 einige Zeit zu Leipzig aufhielt. Er mußte ihm täglich auf dem Flügel accompagniren. Seiner geschwächten Gesundheit wegen reiste er 1764 nach Carlsbad, starb daselbst aber bald nach seiner Ankunft. Gedruckt ist von seinen Werken unseres Wissens Nichts geworden, doch haben sich mehrere davon durch Abschriften verbreitet und bis auf unsere Zeit erhalten, namentlich mehrere Magnificate, Messen, Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Terzette (besonders für Hoboen), Duette (von denen er allein 51 für die Flöte geschrieben hat), und Claviersonaten. Außerdem hinterließ er noch eine theoretische Schrift „Specimen contrapuncti duplicis octava etiam in decima convertibilis“; vier deutsche Oratorien: „der Tod Abels“, und 3 Passions-Oratorien (alle nach Metastasio); das italienische Oratorium „Gioas Re di giuda“ (ebenfalls nach Metastasio), und endlich den 119-, 109- und 111ten Psalm für Chor und Orchester mit lateinischem Texte.

Harrington, 1) John, in Diensten König Heinrichs VIII. von England zu Anfange des 16ten Jahrhunderts, hatte die Musik unter dem berühmten Tallis studirt, und ist unter Anderem Verfasser des dreistimmigen Canons in subdiatessaron et diapasson „The Blacke Sauntus, or Monkes Hymn to Saunte Satane“, den der König damals sehr gern sang, und welchen auch Hawkins im 5ten Bande seiner Geschichte pag. 437 mittheilt. — 2) Dr. John H. of Bath, der Herausgeber der bekannten „Nugae antiquae“, war ein vorzüglicher musikalischer Critiker, auch Componist, welches Letztere mehrere zu seiner Zeit sehr beliebte Catches beweisen, die unter Anderem auch Burney in seiner Geschichte sehr rühmt, u. lebte um 1700 zu London. — Ein dritter H. war ein berühmter Hoboen-Virtuos. Derselbe wurde in Sicilien geboren, u. von dem sogenannten „Hoboenfürsten“, Lebrün, der zuletzt in Berlin lebte, in seiner Kunst gebildet. Er glänzte besonders in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts, wo er sich zu London aufhielt, und namentlich in den dasigen Salomon'schen Concerten öfters blies. Ein Virtuose, ganz in der Manier seines weltberühmten Meisters, soll er auch nie vergessen u. stets dankbar anerkannt haben, daß er in Deutschland seine hauptsächlichste Ausbildung erhielt. Ob er noch lebt, können wir nicht bestimmen; doch ist seit 1812 keine Nachricht mehr von ihm nach Deutschland gelangt.

Harris, 1) **James**, lebte anfangs als Privat-Gelehrter zu London, wo er auch in dem berühmten Rechtscollegium Lincoln-Inn seine Bildung als Rechtsgelehrter erhielt. Früher hatte er jedoch schon zu Oxford einige Zeit studirt, und den ersten Unterricht in Salisbury, wo er 1709 auch geboren wurde, erhalten. In seinen späteren Jahren zog er wieder dahin, und starb daselbst auch am 21. December 1780. Die ganze Zeit seines Lebens brachte er mit Schriftstellerei zu, ohne, ausgenommen daß er einmal Parlamentsmitglied und von 1762 bis 1765 Lord der Admiralität und Schatzkammer war, je ein öffentliches Amt zu bekleiden, da er nach dem Tode seines Vaters die juristischen Studien mit denen der römischen und griechischen Literatur und der Kunst vertauscht hatte. Für den Musiker ist besonders ein Werk von seinen vielen Schriften von hohem Interesse: „Three treatises, the first concerning art, the second concerning music painting and poetry, the third concerning happiness (London 1744)", das drei vermehrte Auflagen erlebte. Johann Georg Müchler übersetzte es zuerst nach der zweiten Auflage in's Deutsche, Danzig 1756; dann aber besorgte J. C. F. Schulz eine bessere Uebersetzung davon nach der dritten Ausgabe 1780. Ueberhaupt liebte er die Musik sehr, und erwarb sich selbst viele gründliche Kenntnisse und ausnehmende Fertigkeiten darin, so daß er dem ganzen Musikzustande seiner Vaterstadt eine eigentliche kunstgemäße Richtung geben konnte. Er galt dort für einen wirklichen Reformator der Musik. Seine sämmtlichen Werke erschienen 1802 durch seinen Sohn, den Lord Malmesbury. — 2) **Renatus H.**, ein berühmter Orgelbauer, der seine Kunst bei seinem Vater erlernt hatte, kam mit diesem um die Mitte des 17ten Jahrhunderts aus Frankreich nach England. Nach dem Tode des berühmten Dallans (1672) galt er für einen der vorzüglichsten Orgelbauer in ganz England. Er hat auch mehrere große Werke dort aufgerichtet; auch die große Orgel in der Kathedralkirche zu Dublin (um 1680). Er starb 1725, nach Mattheson jedoch schon 1724. — Auch der Sohn und Schüler des Vorhergehenden, 3) **John H.**, war ein zu seiner Zeit in England sehr berühmter Orgelbauer, der seinen Namen durch mehrere vortreffliche große Werke der Nachwelt überliefert hat.

Harrison, John, der Erfinder und Verfertiger der genauen Uhren, deren man sich zu Längenbestimmungen bediente, wurde geboren am 27. Mai 1693 (nicht 1703, wie es im Conversations Lexicon von Brockhaus heißt) zu Foulby in der Grafschaft York und wollte Anfangs Zimmermann werden, was sein Vater war; wandte sich aber der Musik zu, und war auch, als ein tüchtiger Meister seiner Kunst, lange Zeit Vorsteher einer zahlreichen Kirchensänger-Gesellschaft. Sein feines Ohr und sein eminentes Talent zu mathematisch-physikalischen Untersuchungen, wie auch zu allerlei mechanischen Arbeiten, führten ihn später zu allerhand sehr nützlichen und wichtigen Erfindungen, die seinen Namen berühmt gemacht haben. Für den Musiker ist davon besonders ein Monochord von hohem Interesse, das er in seinem 1775 erschienenen Werke: „Description containing such mechanism as will afford a true mensuration of time", näher beschreibt. Unstreitig stellte er zuerst eine zwar kurze aber genügendere mathem. Berechnung des Verhältnisses der Töne zu einander auf. Er starb am 24. März 1776, nachdem er durch die Erfindung einer genauen Seeuhr (1736), vermittelst welcher die geographische Länge der See bestimmt werden kann, und die er time keeper (Zeithalter) nannte, Anspruch auf den Preis von 20000 Pfd. Sterl., der vom Parlament darauf ausgesetzt worden war, hatte machen dürfen, jedoch nur die Hälfte davon erhielt. Unter seinem Nachlaß

befand sich nach Hawkins Versicherung eine zweite für den Musiker sehr wichtige Abhandlung: „A short but full account of the grounds and foundation of music, particulary of the real existence of the natural notes of melody.“ Ob dieselbe je im Druck erschienen ist, wissen wir nicht.

Harson, Organist an der Marienkirche zu Berlin, starb dort zu Anfange des März 1792. Seine Todesanzeige in dem Berl. musik. Wochenblatte enthielt die Worte: „Er war ein junger Mann von seltenem Talente, großem Kunstfleiße und ungewöhnlicher Geschicklichkeit auf der Orgel. Er war einer der besten Schüler Kirnbergers, vor dem er selbst viel Achtung hatte, der in Rücksicht auf den Fundamentalbaß im Choral, der Erfindung eigener Fugen und Execution der Seb. Bach'schen Werke auf der Orgel seines Gleichen suchte, und der also für die erhabene Orgelkunst, die immer mehr unter uns verarmt, viel zu früh gestorben ist.“

Hart, Philipp, Sohn des einst auch als Künstler nicht unberühmten James H., der in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts in der Königl. und Marien-Capelle zu London angestellt war, wurde geboren daselbst um 1670 und starb als Organist an der dortigen Andreas- und Michaelis-Kirche 1750. In Folge seines ernsten Characters fand er durchaus keine Freude und keinen Geschmack an den Modernisirungen, die man damals schon mit der Musik in England vornahm, und die besonders an der Einführung der italienischen Oper eine kräftige Stütze fanden. Deshalb aber ward er auch von allen Anhängern der alten Musik, namentlich denen eines Blow und Purcell, überaus hoch geschätzt, und seine Orgelfugen galten als wahrhafte Musterwerke. Andere Sachen hat er auch wenig geschrieben, und man kennt nur noch das Morgenlied aus Miltons „verlornem Paradies“ von ihm, das 1728 gedruckt erschien.

Hart — Härte. Im Allgemeinen ist jeder Körper hart oder besitzt Härte, wenn er einer beträchtlichen auf ihn einwirkenden Kraft Widerstand leistet, bevor seine Theile von einander getrennt werden. Doch ist der Begriff der Härte nur relativ, ein absolut harter Körper existirt nicht, denn trennbar sind alle räumliche Dinge in der Welt, und man kann nur in Beziehung auf einen anderen diesen oder jenen Gegenstand hart nennen, wenn nämlich die Theile jenes sich leichter als die des für hart erkannten Gegenstandes von einander trennen lassen. Daher kann auch ein und derselbe Körper in Beziehung auf einen anderen hart heißen, während er in Beziehung auf noch einen anderen doch für weich erkannt werden muß. Nicht anders verhält es sich auch mit der Härte in ästhetischer Bedeutung, in welcher das Wort auch in der Musik so oft vorkommt. Das Harte bildet hier den Gegensatz von dem Sanften, und unterscheidet sich von allen übrigen Eigenschaften eines Kunstwerks oder Kunstgegenstandes durch etwas Widriges und Anstößiges, das es in dem Gefühle erregt. So ist z. B. das Fortschreiten der Melodie hart, oder — wie man auch sagt — eine Melodie hat Härte, leidet an vieler Härte, wenn sie durch übermäßige und unsangbare Intervalle fortschreitet; eine Ausweichung oder Modulation ist hart, wenn die Harmonie, von welcher man aus-, und zu welcher man übergeht, zu schroff einander gegenüber stehen, d. h. ihre Intervalle nach der Natur des Tones zu wenig verwandt sind, und die eigentlichen Uebergangs- oder Verbindungs-Accorde dazwischen auch die einzelnen Grade der Ton- oder Harmonie-Verwandtschaft nicht stufenweis genug durchschreiten, und mit Gewalt gleichsam in das Bereich der folgenden Harmonie eindringen. Es braucht deshalb noch kein eigentlich grammatikalischer Setzfehler dabei statt

zu finden, ein Uebergang kann auch ohne diesen schon sehr hart erscheinen. Natürlich entscheidet auch hier, wie überall in der Kunst, das Gefühl über das Harte, und da dieses doch eigentlich, dem ersten Begriffe des Wortes nach, nur mit den äußeren Sinnen erkannt werden kann, in der Musik besonders das Ohr. Doch giebts auch hier, in der Kunst, eine sogenannte dynamische Härte, deren Bestehen schon die Erfahrung auch ohne weitere Prüfung der äußeren Sinne und des Gefühls lehrt, die aber auch eben nach den Gesetzen der Erfahrung, blos auf Graden beruht, über und unter welchen noch viele andere Grade bis in's Unendliche möglich sind. Nach einer solchen dynamischen Lehrart von Härte richtet sich in der Musik z. B. der Gebrauch der Dissonanzen, wie folgerecht auch deren Charakter sich ursprünglich aus der Natur der Töne entwickeln läßt. — In einer ferneren Bedeutung wird das Wort hart in der Musik ziemlich gleich bedeutend mit grell (s. dies.) gebraucht, und in dem Sinne selbst dem Klange eines einzelnen Tones ohne Vergleich zu einem anderen, wie es nach jenem ersten allgemeinen Begriffe von Härte geschehen sollte, die Eigenschaft des Harten zugeschrieben. Es entschuldigt sich diese Abweichung von der ersten Grundbedeutung des Wortes durch seinen ästhetischen Gebrauch als Gegensatz von sanft; doch bleibt noch in so weit eine nähere Verwandtschaft darunter, als man auch in dem Sinne von dem Klange eines Tones sagen kann, er sey hart, als seine gleichsam äußere Gestaltung etwas Widriges und Unangenehmes für das Ohr hat, die Linien seiner Schallwellen gleichsam, wie in den bildenden Künsten dem äußeren, so hier dem inneren Auge nicht gefällig und fließend genug erscheinen. Man sieht, daß hier eigentlich die Klangfarbe (timbre) gemeint ist, welcher das Prädicat hart zugeschrieben wird, und die sich durch Worte weniger beschreiben läßt, als durch das Ohr vernehmen. Der Ton hat in dem Falle etwas Schneidendes, Scharfes, Spitzes, das dem Ohre bei öfterer Wiederholung sogar unerträglich werden kann. Eine jede derartige Härte in der Musik, gehöre sie der Harmonie, Melodie oder auch dem einzelnen Tone an, ist und bleibt so lange ein Fehler, als nicht das Harte in der Natur selbst, das Unlenksame, Strenge, Grausige u. s. w. ein wirklicher Gegenstand des musikalischen Kunstausdrucks wird. Und selbst hier kann es noch in eine kunstwidrige Tonmalerei ausarten, wenn der Tonsetzer nicht einen genauen Unterschied macht zwischen der objectiven und subjectiven Härte, welche letztere auch die moralische genannt wird. — Endlich gebraucht man in der Musik das Wort hart auch als technische Bezeichnung solcher Tongestaltungen, die aus dem Verhältnisse der sogenannten Dur-Tonarten hervorgehen, und in welchen der stete Gebrauch der großen Terz von dem Grundtone als characteristisches Merkmal dient. Indessen ist es eine ganz falsche Uebersetzung des Dur durch hart, die sich nur durch den Mangel eines anderen Wortes dafür entschuldigen läßt. Eine Moll-Tonart ist im Grunde eben so hart wie eine Dur-Tonart, und will man den Zusammenklang einer großen Terz härter finden, als den einer kleinen, so ist auch das wohl nur eine Folge der Verschiedenheit des Geschmacks. Man sollte daher den Ausdruck Dur-Tonart niemals durch harte Tonart übersetzen, auch nicht, wie es in Folge dessen öfter geschieht, Dur-Dreiklang oder Dur-Accord durch harter Dreiklang oder harter Accord, und ganz richtig auch sträuben sich die meisten unserer Tonlehrer dagegen u. behalten lieber den nun technisch gewordenen Kunstausdruck Dur-Tonart dafür bei. Dr. Sch.

Härtel. Die Geschichte der Entstehung und Fortbildung der durch die ganze Welt berühmten Musikalien-Handlung Breitkopf und Här-

tel in Leipzig ist bereits in d. A. Breitkopf erzählt. Von Christoph Gottlob Breitkopf erbte Gottlob Christoph Härtel die ganze Handlung, mit welcher der letzte Breitkopf auch eine Clavier-Instrumentenfabrik verbunden hatte. Noch bei den Lebzeiten dieses ward die bekannte allgemeine musikalische Zeitung gegründet, damals die einzige ihrer Art vielleicht in der ganzen Welt; durch Härtel's großen Kunsteifer aber erhielt dieselbe ihre jetzige Gestalt und Ausbreitung, in denen sie eins der förderndsten fortlaufenden Bildungsmittel für Musiker und Musikfreunde geworden ist. Nicht minder viel als durch die musikalische Zeitung that H. für die Musikcultur durch den Druck einer großen Anzahl höchst wichtiger historischer, theoretischer und practischer Werke. So erschienen unter Anderen in seinem Verlage die Partituren und Clavierauszüge von Bach's, Händel's, Mozart's, Haydn's, Zumsteeg's und anderer Meister genialen Tondichtungen; und dann noch eine unzählige Menge anderer größerer und kleinerer Werke. Das Musikalien-Magazin dieser Handlung ist unstreitig das größte und reichhaltigste in der ganzen Welt; die seltensten und schätzbarsten Werke, worunter auch viele Manuscripte, welche nie zum Druck gelangten und die zum großen Theile noch den alten classischen Zeiten angehören, sind in ihm enthalten. Der jetzige Besitzer dieser Handlung ist Wilhelm H., der nicht weniger als seine Vorgänger zur Aufrechterhaltung und wo möglich noch zur Erhöhung des ausgebreiteten guten Rufs, dessen die Anstalt sich erfreute, nach Kräften beitrug. Davon zeugen die neueren Artikel, die aus seinem Verlage hervorgingen, wie z. B. Kiesewetter's Geschichte der Musik, Kandler's Bearbeitung von Baini's Werk über Palestrina u. a. m. Um die oben erwähnten Kostbarkeiten seiner Manuscripten-Sammlung der todten Ruhe zu entreißen, und wirksam, zur Bildung und Förderung der ächten Kunst, in's Leben einzuführen, hat er derzeit einen Verkauf derselben angeordnet, und wir dürfen daher die Hoffnung hegen, daß dadurch manch' classisches Werk zur Kenntniß des größeren Publikums gelangt, was einzusehen, durchzustudiren und zu bewundern wegen Orts- und Lebens-Verhältnissen bisher nur Einzelnen vergönnt war. 7.

Härten sagt der Orgelbauer, wenn er metallene oder zinnerne Pfeifenplatten mit einem hölzernen Hammer so lange schlägt (härtet), bis die möglichste Härte der Platte erreicht ist, wodurch die daraus gearbeiteten Pfeifen einen vorzüglich bestimmten, starken und klaren Ton bekommen, weshalb wenigstens jedes Hauptprincipal so behandelt werden sollte. Das Hämmern muß mit großer Vorsicht und so geschehen, daß die Platten nicht uneben werden, weniger noch Brüche bekommen.

Hartknoch, C. E., der Sohn des verstorbenen und einst sehr geachteten Buchhändlers Hartknoch in Dresden, geboren zu Riga, wo sein Vater früher lebte, und unter der Regierung des Kaisers Paul durch mancherlei Schicksale einen berühmten Namen sich erwarb, gehört zu den besten Schülern Hummel's, überhaupt zu den fertigsten Clavierspielern, auch den geschmackvollsten Componisten für sein Instrument. In früherer Zeit trieb er die Musik nur als Nebensache, und vollendete mit Ehren seinen wissenschaftlichen Cursus auf den Universitäten; doch ward sein Talent für Musik mit der Zeit so vorherrschend und erstarkte seine Neigung für dieselbe so sehr, daß er selbst ein nicht unbedeutendes Glück, worauf er mit Zuversicht hoffen durfte, ihr willig opferte, und sie nunmehr zu seinem Hauptstudium wählte. Damals war besonders Hummel's Name ein glänzender in der musikalischen Welt, und Hartknoch wandte sich daher nach Weimar, um unter jenes Meisters Leitung sich im Clavierspielen noch

weiter auszubilden und die Composition zu studiren. Er trieb das begonnene Werk mit rastlosem Fleiße, und als er 1821 das erste Probestück seines Talentes und seiner Bestrebungen dem Publikum öffentlich vorlegte (eine Sonate für Pianoforte, Leipzig bei Peters) hatte er auch sogleich das gesammte musikalische Publikum für sich gewonnen. Dieser Sonate folgte dann alsbald noch eine andere für Pianoforte und Violine; dann ein Trio, „Exercice en Double-Touches" (Doppelgriffe) und mehrere andere Werke, die ihn in die Reihe der würdigsten Clavier-Componisten neuerer Zeit stellen. In allen herrscht ein auf Ernst in der Kunst gerichteter, dabei gründlich belehrter, in Fleiß beharrlicher, aber deshalb noch keineswegs ängstlich berechnender oder trüber Geist, und ein diesem analoges lebendiges und kräftiges Gefühl. Ein Vorwurf, der ihm gemacht werden dürfte, ist, daß er seine Melodien nicht genug über seine Harmonien hervorragen läßt. Dies hat denn eine durchgehends vollstimmige Schreibart zur Folge gehabt, die für die Gesammtwirkung und insbesondere für das Pianoforte eher zu viel als zu wenig thut. Hummel's Schule offenbart sich darin keineswegs, und es läßt sich auch nicht begreifen, wie H. auf einen solchen Abweg gerathen konnte, da doch in seinen Tänzen, deren er mehrere geschrieben hat, die Melodie so überaus mächtig vorherrscht. Uebrigens kann auch seinen späteren Werken weniger, als seinen früheren, ein solcher Vorwurf gemacht werden, und sie gelten immerhin für die besseren Claviersachen ihrer Art, die mit Recht sich einer seltenen Theilnahme zu erfreuen hatten.

Hartmann, 1) **Carl**, einer der berühmtesten Flöten-Virtuosen des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Altenburg, um 1750, und erhielt dort auch seine künstlerische Bildung. Im Juni 1786 machte er eine Reise nach Hamburg, wo er sich sehr beifällig mit mehreren eigenen Compositionen hören ließ. Nach der Zeit reiste er noch einige Jahre; kam auch nach Rußland, wo er als Musikdirector einmal angestellt gewesen seyn muß, da er sich 1790, in welchem Jahre er sich zu Erlangen aufhielt, selbst einen Musikdirector in russischen Diensten nannte. Später jedoch ging er nach Frankreich u. starb daselbst zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris als Mitglied der Königl. Academie der Musik. Die beliebtesten seiner Compositionen sind die Duo's für zwei Flöten, und die Concerte, welche zu Paris und im Haag erschienen. Außerdem sind auch mehrere Variationen für Flöte über russische und französische Lieder und einige andere kleinere Sachen gedruckt, nach welchen jetzt jedoch nur noch wenig Nachfrage ist, ausgenommen die 126 Cadences dans tous les tons, die bei Hummel zu Berlin und bei Andre zu Offenbach erschienen. — 2) **Christoph Heinrich H.**, geboren zu Rudisleben, im Amte Arnstadt im Fürstenthume Schwarzburg-Sondershausen, um 1750, starb als Organist zu Einbeck vor ungefähr 10 Jahren. Er schrieb viele Handstücke für Clavierspieler, die unter allerhand Titeln erschienen; dann mehrere Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell, Lieder, und endlich auch die zweiactige Operette „das Zauberschloß", die besonders für Liebhabertheater berechnet ist, und an einigen Orten auch mit Beifall aufgeführt ward. — 3) **Heinrich August Ferdinand H.**, Violinspieler, war zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Musikdirector im Orchester des damaligen französischen Theaters zu Petersburg und ein Sohn des Raths-Musikus **Johann Samuel H.** zu Hamburg, der als Trompeter zu seiner Zeit einen Namen hatte, und als solcher dort auch als Thürmer an der St. Nicolaikirche angestellt war. Von unserem Heinr. Aug. Ferdinand ist weiter nichts bekannt, als daß er mehrere Solo's für sein Instrument geschrieben hat. —

4) Michael H., nach Cornetto's Tode, also nach 1650, Landgräfl. Hess. Capellmeister zu Cassel, war vorher eine Reihe von Jahren als Hofmusikus daselbst angestellt, und starb gegen 1670. — 5) Johann H., war, nach dem vollgültigten Ausspruch des Capellmeisters Schulz, ein wahres Musik-Genie, hatte die Setzkunst ganz in seiner Gewalt, jedoch fehlten ihm literarische Kenntnisse und ein ausgebildeter Geschmack. Ueber sein Geburtsjahr, Herkunft, Jugendzeit u. s. w. vermochte selbst der sorgfältige Gerber keinen Bescheid zu geben, nur so viel ist gewiß, daß H. als Concertmeister in Diensten des Herzogs von Ploen stand, und 1768 mit mehreren Mitgliedern der Capelle nach Kopenhagen ging. Dort schrieb er eben sowohl für die Kirche, als für das Theater, namentlich die Oper „Balder's Död", deren großartiger Styl an Gluck gemahnen soll. Er starb 1791, mit sich selbst zerfallen, niedergebeugt von Kummer, Gram, Sorgen und häuslichen Unfällen, und mit ihm scheint auch das Andenken an seine Werke zu Grabe gegangen zu seyn. — 6) Ein neuerer Componist des Namens Hartmann (Friedrich) lebt zu Braunschweig. Er hat mehrere kleinere Sachen, als Variationen, Potpourri's, Polonaisen ꝛc. für Clavier, dann einige Violinduo's und Variationen für Violoncell geschrieben, die bei Spehr und Meyer in Braunschweig erschienen, aber ihrem Verfasser selbst noch keine große Bedeutung geben.

Hartung, 1) Carl August, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Organist an der reformirten Kirche zu Braunschweig, componirte viele Oden und Lieder mit Clavier-Begleitung, die in mehreren Sammlungen herauskamen; auch einige Balladen und Orgelstücke, welche letzteren jedoch zum größten Theile Manuscript geblieben sind. — 2) Johann Michael H., einer der berühmtesten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte auf dem Schlosse Vippach bei Erfurt, und baute in mehreren Orten Thüringens vortreffliche Werke, wie z. B. in Haßleben mit 35 Stimmen, zu Westgreußen mit 15 Stimmen, zu Stockhausen u. a. a. O. Er starb gegen 1780. Sonderbarer Weise vermochte er keine Orgel rein zu stimmen, ein so erfahrener, denkender und sorgfältiger Arbeiter er sonst auch war. — 3) Michael H., war Lautenmacher, und lebte zu Anfang des 17ten Jahrhunderts zu Padua, von wo aus seine Instrumente, die bis in die neuere Zeit als die vorzüglichsten geschätzt und theuer bezahlt wurden, sich über ganz Europa verbreiteten. Er war ein Deutscher von Geburt, lernte seine Kunst aber in Venedig bei Leonhardt Tieffenbrucker d. j.

Hartwig, Carl, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist und Musikdirector zu Zittau, war ein fleißiger und zu seiner Zeit auch sehr beliebter Componist; doch ist unseres Wissens nichts von ihm gedruckt worden, und die 6 Flöten-Concerte und ein Violin-Concert, 17 Ouvertüren, Magnificate, Quartette u. s. w., welche bis auf unsere Zeit von ihm gelangt sind, haben sich nur in Abschriften erhalten, und namentlich in den sächsischen Landen weiter verbreitet.

Hasenbalg, Johann Friedrich, geb. zu Werna in der Grafschaft Hohenstein 1771, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, besuchte nachher aber mehrere öffentliche Schulen, die zu seiner Bildung außerordentlich viel beitrugen. 1807 ward er als Musikdirector am Martineum zu Braunschweig angestellt, und 1828 an dem vereinigten Gesammt-Gymnasium, wobei die Singechöre der beiden früheren Gymnasien zu Braunschweig unter seine Oberleitung gestellt wurden. Er ist ein durch- und vielseitig gebildeter Künstler, eifriger Beförderer der Musik, dessen

Name eine Ehrenstelle einnimmt in der musikalischen Geschichte unserer Zeit. In seinen früheren Jahren glänzte er als ausgezeichneter Harfen-Virtuos; seit seiner Anstellung in Braunschweig jedoch nahm sein Talent mehr eine theoretische als practische Richtung, und was er in dieser Hinsicht noch leistete, geschah mehr als Lehrer und Componist, denn als eigentlicher öffentlicher Virtuos. Er errichtete in Braunschweig eine große Sing-Academie, der er zwölf Jahre lang vorstand, und die durch sein rastloses Bestreben einen wesentlichen Einfluß ausübte auf die dortige musikalische Cultur, namentlich in Beziehung auf Gesang und Gesang-Unterricht, sowohl in öffentlichen Schulen, als von den vielen dort thätigen Privatlehrern. Darauf auch, auf die Förderung eines allgemeinen gründlichen Unterrichts in seiner Kunst waren von jeher alle seine Unternehmungen gerichtet, zu welchen seine öffentliche Stellung ihm Veranlassung gab. Die schon genannten Singechöre zu Braunschweig sind unter seiner Direction zu wahren Muster-Anstalten ihrer Art geworden, denen sich, wenn wir die Chöre zu Hildesheim und Halle allenfalls ausnehmen, wohl kein Chor in ganz Deutschland an die Seite stellen darf. Diesen Ruf verbreiteten sie vornämlich durch die großen Musikfeste im nördlichen Deutschland, mit denen der Musikdirector Bischoff in Hildesheim den Anfang machte, und die von jeher an ihnen eine Hauptstütze fanden. Als Lehrer zeigte Häser sein Talent, namentlich an seinen beiden Töchtern **Caroline** und **Hermine**, in einer bewunderungswürdigen Kraft. **Jene**, die ältere, jetzt Gattin des Hofraths und Professors Marx in Braunschweig, ward schon in ihrem achten Jahre als eine fertige Clavierspielerin bewundert, und gehoben durch ein seltenes Genie glänzt sie jetzt noch mehr als solche in Braunschweig, wo von wahren Freunden der Musik nicht selten bedauert wird, daß sie, durch ihr eheliches Verhältniß dem öffentlichen Kunstleben entzogen, nur privatim, im engeren Freundeskreise, ihre Kunst übt. Nichts ist ihrer Fertigkeit zu schwer, und ihr Vortrag der classischen Werke von Beethoven, Hummel u. A., durch welchen sie zugleich einen überaus fein gebildeten Geschmack verräth, offenbart einen solch' tiefen Sinn für das wahrhaft Schöne in der Musik und eine Kenntniß des inneren und äußeren Charakters ihres Instruments, wie wir sie nur selten bei selbst anerkannt tüchtigen Künstlern, wie viel weniger bei bloßen sogenannten Dilettanten, zu welchen sie gezählt seyn will, antreffen. **Hermine**, die jüngere, und bis jetzt noch nicht verheirathet, erbte von ihrem Vater mit der Liebe auch das Talent zum Harfenspiele, in welchem sie es denn bereits auch zu einer eminenten Meisterschaft brachte, was um so erfreulicher ist, als derzeit die Harfe nicht zu den cultivirtesten Instrumenten gehört. Unter den Compositionen H's heben wir besonders zwei Sonaten für die Pedalharfe mit Begleitung einer Violine, und seine Variationen mit und ohne Begleitung für dasselbe Instrument, welche zu Braunschweig und Paris in mehreren Heften erschienen, als besonders beachtenswerth hervor. Außerdem componirte er auch noch viele Kirchenmusiken und Sachen sowohl für den allgemeinen, als blos für den viermännerstimmigen Chor, die aber, zuverlässigen Nachrichten zufolge, sich noch im Manuscript befinden, jedoch in nächster Zeit, was wir zum Besten der Kunst auch sehnlichst wünschen, von ihrem Verfasser werden veröffentlicht werden. A.

Häser. Die Familie Häser ist eine der denk- und achtungswerthesten in der musikalischen Geschichte der neueren und neuesten Zeit, und ihr glänzender Name wird fortleben, so lange Kunst blüht oder auch nur die Erinnerung an sie ein schlagendes Herz erfreut, und das nennt menschliches

Wissen eine Ewigkeit. — Der Vater hieß Johann Georg, und wurde, eines Zimmermanns Sohn, geboren zu Gersdorf bei Görlitz am 11ten October 1729. In dem Städtchen Reichenbach erhielt er von dem Organisten Rönisch den ersten Unterricht in der Musik; doch wollte sein Vater ihn zum Rechtsgelehrten gebildet wissen, und schickte ihn daher bald auf das Lyceum zu Löbau, wo er bis 1752 verweilte, und neben den gewöhnlichen Schularbeiten sich auch tüchtig in Musik übte, namentlich im Violin-, Clavier- und Orgelspiele und im Singen. 1752 bezog er die Universität Leipzig. Von frühester Jugend an rastloses Arbeiten gewöhnt, fand er auch hier Zeit genug, mit dem fleißigen Studium der Jurisprudenz das der Musik zu verbinden, dem er zudem auch durch eine angeborne Neigung und die Nothwendigkeit, bei der Unvermögenheit seiner Eltern durch Musikunterricht den größten Theil seiner Lebensbedürfnisse selbst sich zu verdienen, zugeführt wurde. 1756 endlich gab er, der damaligen Kriegsunruhen wegen, das Studium der Rechtswissenschaft ganz auf, und widmete sich ausschließlich der Musik. Er ertheilte Unterricht darin und componirte, bis er 1763, unter Hiller's und des Kaufmanns Zähmisch Direction, als erster Violinist und Vorspieler bei dem sog. großen Concerte in Leipzig angestellt wurde, und die mancherlei Geschäfte dieses Amtes, dem er 37 Jahre rühmlichst vorstand, und zu welchem später auch die Direction des Theater-Orchesters, und zuletzt 1785 das Musikdirectorat an der Universitätskirche kamen, ihm wenig Zeit zum Unterrichtgeben übrig ließen. Seit 1800 bekleidete er mit dem Titel eines Universitäts-Musikdirectors blos das letztgenannte Amt, wobei ihm jedoch der Gehalt der ersten beiden fortwährend, bis an seinen Tod (den 15ten März 1809), als Pension ausbezahlt wurde. H's Talent war zwar ein nur rein praktisches, und die Compositionen, zu welchen ihm seine Stellung als Orchesterdirector hauptsächlich Veranlassung gab, hielt er selbst, in dem seltenen reinen Gefühle seiner künstlerischen Kraft, an dem wir wohl Nichts weiter als eine zu große Bescheidenheit zu tadeln haben möchten, kaum des Druckes würdig; nichts desto weniger aber sind seine Verdienste um die Kunst groß und für Leipzig insbesondere unvergeßlich. 1786 nämlich gründete er daselbst einen Pensionsfond für alte und kranke Musiker, im Angedenken dessen auch sein fünfzigjähriges Dienst-Jubiläum, das er 1802 erlebte, eines der glänzendsten Feste wurde, welche je zu Ehren eines Künstlers begangen worden sind; und aus seiner Schule, die stets ein Muster für Leipzigs Lehrer war, ist manch' tüchtiger Meister hervorgegangen, von dessen nachmaligen großen Leistungen wir dankbar einen namhaften Theil auf H's Rechnung schreiben müssen, da, ohne die diesem eigenthümliche schnell erweckende und stets auf das Bessere und Höchste gerichtete Kraft, das, wenn auch noch so lebendige, natürliche Talent jenes in den Fluthen der Alltäglichkeit vielleicht verloren gegangen wäre. Dahin gehören vor Allen H's eigene Kinder, sieben an der Zahl, von denen fünf, unschätzbar reich geworden durch das große väterliche Erbe der brennendsten Liebe für Kunst und Wissenschaft, einen bedeutenden Namen in der Kunstwelt sich erwarben. Das älteste davon, ein Sohn — Johann Friedrich H., geb. zu Leipzig 1775, starb daselbst als Organist an der reformirten Kirche 1801, und war einer der fertigsten und geschmackvollsten Orgelspieler seiner Zeit. — Der zweite Sohn — Carl Georg H., geboren zu Leipzig 1777, widmete sich mit nicht wenigem Glücke als Schauspieler und Baßsänger dem Theater. Er war mehrere Jahre in Würzburg, am Hof-Theater zu Wisbaden u. a. O. engagirt, hat sich aber schon vor langer Zeit Krankheits halber von der Bühne zurückziehen müssen, und lebt jetzt mit

seiner Frau, einer gebornen Feige, die eine brave Schauspielerin ist, zu Cassel. — Unter den Uebrigen, denen wir ihrer größeren Bedeutsamkeit wegen hier eine besondere Betrachtung schuldig zu seyn glauben, folgt zunächst dem Alter nach

Häser, August Ferdinand, der am 15ten October 1779 zu Leipzig geboren wurde. Wie der Vater war auch er anfänglich nicht für die Musik sondern zum Studium der Theologie bestimmt. Zu dem Ende besuchte er von 1789 bis 1791 die Nicolaischule zu Leipzig, dann bis 1793 das Gymnasium zu Eisleben, und von 1796 bis 1796 als Alumnus die Thomasschule zu Leipzig. Michaelis 1796 bezog er die Universität daselbst. Einem mächtigen Triebe zur Kunst folgend aber verließ er dieselbe schon im nächsten Jahre wieder, und ward vierter Lehrer am Gymnasium und Cantor an der Hauptkirche zu Lemgo. Doch war auch diese Stellung nicht die günstigste für seine heiße Liebe zur Musik und sein unaufhaltsames Verlangen zum regsten Wirken und Schaffen darin, und mit den Ortsverhältnissen näher Vertraute folgerten mit Bedauern daraus schon auf ein Verlorengehen seiner bereits erlangten eminenten Kunstfertigkeiten und Kenntnisse für die Welt. Wirklich auch konnte er dort, gegen alles Erwarten, für die Musik selbst nur Wenig thun, wenn gleich er von 1800 an in der Function eines Musikdirectors gleichsam an der Spitze alles musikalischen Treibens daselbst stand; doch gab ihm dieses Verhältniß wieder Raum und Zeit genug zur Befriedigung einer anderen Neigung, die ihm später, namentlich bei seinen Forschungen auf dem Gebiete der musikalischen Wissenschaft, sehr zu statten kommen mußte. Ganz für sich nämlich studirte er Mathematik, und ertheilte auch, neben Abfassung einer dahin gehörigen Schrift („das Duodecimalsystem", Lemgo 1801), von 1799 bis 1806 Unterricht in den beiden oberen Classen des Gymnasiums darin. Im September 1804 verheirathete er sich mit Dorothea Schwabedissen, und von 1806 bis 1813 begleitete er, mit dieser seiner Gattin, seine Schwester Charlotte (s. unten) auf ihren Kunstreisen nach Italien &c. Während dieser ganzen Zeit war sein Streben ausschließlich auf das Studium der Musik und mehrerer neueren Sprachen, insbesondere der italienischen, gerichtet, u. die Früchte, die unsere Kunst davon getragen hat, lassen sich nach seinen vielen Werken und Schriften wohl beurtheilen, aber nicht in ihrer ganzen Fülle u. Kraft ermessen. Nach seiner Rückkehr aus Italien im Herbste 1813 privatisirte er in Lemgo bis 1815, in welchem Jahre er zum Subconrector am Gymnasium daselbst erwählt wurde. Als solcher unterrichtete er wieder in Mathematik u. in der italienischen Sprache. Ostern 1817 aber erhielt er den ehrenvollen Auftrag, einen neuen Hoftheaterchor zu Weimar zu organisiren und zugleich das Directorat desselben zu übernehmen. Er entledigte sich dieses Auftrags mit aller Kraft seines Genies und in dem Fache allseitigen, reichen Wissens, das er durch viele, theils mit theils ohne seinen Namen erschienene, vorzugsweise Gesang und Gesangsunterricht betreffende Aufsätze und Abhandlungen in der Leipz. allgem. musik. Zeitung, der „Cäcilia", dem Journal für Kunst, Literatur &c., der „musikalischen Eilpost", Sickler's und Reinhard's Almanach aus Rom, Kraushaars mathematischem Magazin, u. a. a. O., hauptsächlich aber durch den „Versuch einer systematischen Gesangslehre" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel), und neuerdings noch durch eine vollständige „Chorgesangschule" (Mainz bei Schott 1833, von J. Jelensperger, Professor am Conservatorium zu Paris, auch ins Französische übersetzt) aufs Unverkennbarste an den Tag gelegt hat, und welches uns den längst gehegten Wunsch (dem H. um der Sache willen sein williges

Ohr nicht verschließen möge) hier öffentlich aussprechen läßt, daß er, vielleicht mit Nauenburg gemeinschaftlich, eine allumfassende Gesangsschule zur Welt fördern möge, die sowohl den Anforderungen der Kunst nach allen ihren verschiedenen Zweigen, als dem Verlangen der Zeit entspricht. Es existiren Gesangsschulen in Menge, aber eine solche, deren Bedürfniß gewiß jeder Verständige mit uns fühlt, ist noch nicht da, und wir wüßten derzeit keine Feder, die geschickter dazu wäre, als unsers Häsers. Dieser eben so aufrichtig ausgesprochenen als wohlbegründeten Anerkennung seines gründlichen Wissens und seiner reichen Erfahrungen in seinem Fache, die ihm übrigens schon längst und vor aller Welt zu Theil wurde, erfreut er sich denn auch an dem Orte seines persönlichen Wirkens. Von 1817 an ertheilte er den Prinzessinnen Marie und Auguste bis zu ihrer Vermählung mit den Prinzen Carl und Wilhelm von Preußen KK. HH. Unterricht in der Musik; zu Ostern 1829 ward er zugleich als Musikdirector an der Hauptkirche zu Weimar angestellt; seit 1831 leitet er die Studien der Frau Großherzogin Großfürstin Marie Pawlowna Kais. Hoh., welche eine große Verehrerin und zugleich auch tiefe Kennerin der Musik ist; und 1833 erhielt er von dem Großherzoge von Weimar als Zeichen der Anerkennung seiner vielen Verdienste um Theater und Kirche die große goldene Civil-Verdienstmedaille. Als Componist ist er vornehmlich durch das große Oratorium „die Kraft des Glaubens", durch Klopstock's „Vater-Unser" (das er zweimal componirte: einmal für Solostimmen und allgem. Chor und großes Orchester, und dann auch für Männerstimmen und blos Messinginstrumente), das große „Heilig" (ebenso zweimal componirt), und seine neueste Arbeit, die Oper „die Neger oder Robert und Marie" (zu welcher sein folgender Bruder Wilhelm den Text schrieb) bekannt. Dann componirte er aber noch Vieles für Kirche, Theater und Cammer, Manches aus Veranlassung großer Feste an dem Hofe zu Weimar: eine Ouverture zu „deutsche Treue" (Leipzig bei Fr. Hofmeister), eine andere zu „des Hasses und der Liebe Rache" (ebend.), noch 2 andere Ouverturen für großes Orchester, ein Miserere, Salve Regina, Requiem (für allgem. und blos Männerchor), Kyrie und Gloria, Te Deum, Messen, viele Lieder und Gesänge, Canzonetten, und für Clavier und andere einzelne Instrumente Verschiedenes, auch Quartette 2c. Die meisten dieser Werke sind bei Breitkopf und Härtel, Hofmeister in Leipzig, und bei Schott in Mainz gedruckt worden. In allen herrscht eine tiefe Fantasie, und offenbart sich eine ächte Würdigung der verschiedenen musikalischen Kunstmittel und ihres Characters, die stets sicher stellt gegen jedweden Mißbrauch, und mit bewunderungsvoller Kraft festhält an dem Wahren, auch wo das Falsche in noch so glänzenden und sinnverlockenden Bildern sich darstellt. — Von den 4 Söhnen H's ist der älteste Doctor der Medicin und Privatdocent an der Universität zu Jena, und der zweite, der sich unter Leitung des würdigen Vaters der Kunst widmet und noch in seiner Ausbildung begriffen ist, Mitglied des Hoftheaters zu Weimar.

Häser, Christian Wilhelm, vierter Sohn des Johann Georg (siehe oben), wurde geboren zu Leipzig am 24sten December 1781, und machte in seiner Jugend ziemlich dieselbe Carriere wie der Vater, nur unter günstigeren Umständen. Er sollte Jurisprudenz studiren und bezog auch, nachdem er durch mehrjährigen Privatunterricht die nöthige Vorbildung erlangt hatte, die Universität Leipzig; der rege Sinn für die Kunst aber, der sich in seiner frühesten Jugend schon neben dem für die Wissenschaften bei ihm offenbarte, blieb stets vorherrschend, und mit so vieler Liebe und rastlosem

Fleiße er alte und neue Sprachen, philosophische ästhetische Wissenschaften, und nachmals besonders die Rechte studirte: forderte doch die Musik auch einen nicht unbedeutenden Theil seiner Zeit und Kraft. Und vielleicht darf darin der Grund gesucht werden, warum unter allen Sprachen besonders die italienische es war, deren Studium er mit einer so seltenen Vorliebe betrieb. Den Vater bewog das, diesen seiner Söhne, neben der eigenen Anweisung in der Musik, insbesondere auch von dem damals so hoch gefeierten Schicht und anderen würdigen Lehrern im Gesange und in der Composition unterrichten zu lassen. Der Erfolg war der beste, wie die Mittel, die die Natur dem Kunstjünger zur Bildung verliehen hatte, überaus reich, namentlich was seine Stimme (Baß) anbelangte, die sich auch in ihrem noch rohesten Naturzustande schon durch einen außerordentlichen Wohlklang und viel Biegsamkeit auszeichnete. Deshalb kam denn auch zu der Aufmunterung, die ihm von Seiten seiner Lehrer — um seiner großen Talente und seines Fleißes willen — zu Theil wurde, bei herannahender Reife schnell der allgemeinste, lauteste Beifall des Publikums, wenn er sich zu seinem Vergnügen bisweilen in Concerten, bei Kirchenmusiken, oder auf Privattheatern, deren sich damals mehrere in Leipzig gebildet hatten, öffentlich als Sänger hören ließ, und dem Musik entfremdetsten Gelehrten selbst wäre es wohl nicht aufgefallen, hätte er sich schon damals der Kunst, und namentlich dem dramatischen Gesange ausschließlich gewidmet. Seine ganze Individualität, die nach Innen und Außen dafür geschaffen zu seyn scheint, forderte ihn gleichsam dazu auf. Doch absolvirte er völlig seine academischen Studien, und gab der bereits erwachten Liebe zum Theater erst dann mehr Raum, als der Director der damaligen deutschen Opern-Gesellschaft in Leipzig, Joseph Seconda, ihn förmlich dazu aufforderte und ihm ein vortheilhaftes Engagement als erster Bassist antrug. So betrat H. 1802 seine theatralische Laufbahn in der Rolle des Notar Pistofolus in Paesiello's „Müllerin", und mit welchem großen, erstaunungswürdigen, aber auch wohl verdienten Glücke er bis auf den heutigen Tag auf ihr fortgeschritten ist, glauben wir kaum hier nacherzählen zu müssen vor einem musikalischen Publikum, dem er sich überall fast, u. von mehr als einer Seite in dem glänzendsten Lichte gezeigt hat. Unter der Direction Guardasoni's, der ihn aus wahrhaft väterlicher Zuneigung in sein Haus aufnahm, und unendlich Viel zu seiner ferneren künstlerischen Ausbildung beitrug, sang er in den Jahren von 1804 bis 1806 auf dem italienischen Theater zu Prag, wo ihm nebenbei der berühmte italienische Improvisator Scotes noch weiteren Unterricht in der ital. Sprache ertheilte. Nach Guardasoni's Tode lebte er 1807 und 1808 als erster Bassist bei der deutschen Oper daselbst, und wirkte auch als Schauspieler auf dem Nationaltheater mit. 1809 ging er zur Breslauer Nationalbühne, und 1813 nahm er ein Engagement zu Wien an, wo er aber nicht lange verweilte, sondern in demselben Jahre noch einem Rufe als Königl. Würtembergischer Hofsänger nach Stuttgart folgte, als welcher er daselbst bald nach seiner Ankunft lebenslänglich angestellt ward, und sich auch jetzt noch sowohl als Sänger wie als Gesangsbildner der allgemeinsten Achtung zu erfreuen hat, wie ihm dieselbe nicht minder auch im Auslande, auf seinen früheren, mehrfachen größeren und kleineren, Kunstreisen überall zu Theil ward, und wie sie überhaupt dem ächten Künstler nimmer fehlt, der, wie H., im Besitze reicher und schöner Mittel an der sichern Hand einer eigenen tiefen Geistes- und Herzensbildung zugleich herangeführt wird zu dem muthigen Streben nach dem eigentlichsten, innersten Wesen seiner Kunst, das nur allein in der sinnlichen

Veranschaulichung einer ewigen, göttlichen Idee besteht und dabei niemals über die schöne Form die Wahrheit des Geistes, über diese aber auch nicht jene vernachlässigt, sondern Beide, das Wahre und das Schöne, die Form und die Idee, den Geist, immer zu einem Ganzen vereint. Diese Richtung haben alle seine Darstellungen, die ernsten wie die komischen, unter denen in seinen jüngern Jahren z. B. die des Don Juan, des Agamemnon u. dergl. für wahre Meisterwerke galten. Ueberall sieht man den fein und vielseitig gebildeten, den denkenden Künstler, dessen geistige und leibliche Kräfte seiner Aufgabe vollkommen mächtig, beherrschend mächtig sind. Seine Stimme hat jetzt zwar ihren früheren zauberischen Schmelz und Klangreichthum verloren und trägt die Zeichen des Alters, aber auch ihr Beben hat noch eine Schönheit, die von wunderbarem Eindrucke seyn kann. Es ist jenes Achtung und Ehrfurcht gebietende Beben eines ergrauten biedern Familienvaters, das in einer ergreifenden Wahrheit schön wird, wo das Alter zwar des Mannes Kraft unterjocht, auf den letzten Felsenresten dieser aber seine Würde und Hoheit noch hebt; es ist das Beben der Geisterstimme, die des Menschen Brust mit einem gleichsam wollustvollen Grauen erfüllt, und ihn ahnen läßt das himmlische Jenseits. Was keine Zeit vernichten kann, die Kunstfertigkeit, ist ihm geblieben. Die Schule, die ächt künstlerische Schule, in der sich mit italischem Glanze deutsche Gediegenheit, mit Leichtigkeit auch Strenge vereint, u. durch welche er sich zu einem der berühmtesten dramatischen Sänger der Vorzeit erhob, bewundert auch noch die Gegenwart an ihm. Er ist der Meister, von dem man lernen kann, wie gesungen werden muß, u. es wäre zu wünschen, daß dieser so selten gefundene Verein von theoretischer und praktischer Bildung, Lehre und Beispiel zugleich, von welchem er auch außerdem in seinen Compositionen, die namentlich in vielen ein- und mehrstimmigen italienischen und deutschen Liedern und anderen Gesängen bestehen, durch melodische und harmonische Angemessenheit ein untrügliches Zeugniß ablegt, nicht verloren gehen, sondern jetzt besonders, wo das Alter unsern H. nach und nach immer mehr von der Bühne entfernt, durch Unterricht in der Gesangskunst oder auf eine andere ähnliche Weise benutzt werden möchte. Unter den ungedruckten Compositionen H's befinden sich noch mehrere große Baßarien mit Orchesterbegleitung, das ital. Intermezzo „Pygmalion", das er auf den Theatern zu Wien und Carlsruhe mit stürmischem Beifalle sang, viele Solfeggen, Duette, und eine 1actige Oper „der Geburtstag" von Treitschke. Als Schriftsteller ist er durch mehrere gelungene deutsche und italienische Gedichte in Journalen und Almanachs bekannt, so wie durch Proben aus einer metrisch-italienischen Uebersetzung des „Don Carlos" von Schiller, des „Correggio" von Oehlenschläger, der „Iphigenie in Tauris" (die von Göthe 1828 mit vieler Theilnahme aufgenommen ward), des „Tasso" von Göthe, und des Textes zu den Opern „der Vampyr" von Lindpaintner, und die „Räuberbraut" von Ries. Daß er zu der neuesten Oper seines Bruders „die Neger" den Text dichtete, ist schon in diesem Artikel gesagt worden. — Von seinen 5 Kindern, welche er mit seiner Gattin, einer geb. Weber aus Berlin, die früher (eine Schülerin von Iffland) als Schauspielerin glänzte, erzeugte, werden ebenfalls 2, eine Tochter und ein Sohn, für die Kunst gebildet. Jene, Mathilde, geboren zu Stuttgart am 23sten December 1815, und von ihrem Vater unterrichtet, betrat in Weimar zuerst die Bühne, und ist seit 1834 als erste Sängerin bei dem Herzogl. Sächs. Hoftheater zu Gotha angestellt, wo sie, obschon eigentlich noch in der Ausbildung begriffen, sich eines lebhaften Beifalls zu erfreuen hat. Der Sohn, Carl, geboren zu

Stuttgart am 14ten März 1818, bildet sich unter Molique's Leitung zum Violinspieler, woneben er von diesem bekannten Meister und seinem Vater auch Unterricht in der Composition erhält. Schon hat er sich einige Male, für die Zukunft Viel versprechend, mit verdientem Beifalle hören lassen, und ist in Folge dessen auch bereits in der Königl. Hofcapelle zu Stuttgart angestellt.

Häser, Charlotte Henriette, die nach und nach auf einen so hohen Grad berühmt gewordene Sängerin, einzige Tochter des Musikdirectors Johann Georg H. zu Leipzig (s. oben), wurde geboren daselbst am 24sten Januar 1784 (also nicht 1789, wie es a. a. O. heißt), und von ihrem Vater ihres eminenten Talentes wegen frühzeitig in Musik, hauptsächlich im Singen unterrichtet. Ihre herrliche Stimme machte sie zum Lieblinge des gesammten Leipziger Publikums, das, ein neu aufkeimendes Genie in ihr bewundernd, zahllos heranströmte, wenn sie in den Jahren 1800 bis 1803 in dem Liebhaber-Concerte daselbst sang. Gleichwohl würde sie, auch ungeachtet des Unterrichts und der großen Aufmunterung, die ihr später von Schicht zu Theil wurden, wahrscheinlich für die größere Kunstwelt verloren gegangen seyn, hätte nicht der damalige kunstverständige Capellmeister Gestewitz in Dresden, während eines Besuches, den sie daselbst zu Ende des Jahres 1803 bei Verwandten machte, sie und ihre Talente näher kennen gelernt. Derselbe verschaffte ihr Gelegenheit, sich am Hofe hören zu lassen, und augenblicklich ward sie bei der italienischen Oper daselbst angestellt, und Gestewitz und dem als Singlehrer so verdienstvollen Castraten Ceccarelli zu weiterem Unterrichte übergeben. Es war wahrlich keine leichte Aufgabe für sie, als eine damals noch sehr junge Sängerin, sich neben einer so sehr berühmten und begünstigten Mad. Pär vor einem an guten Gesang gewöhnten Publikum hören zu lassen, und dennoch erwarb sie sich von dem ersten Auftreten an fortwährend allgemeinen großen Beifall. Pär selbst gewann sie so lieb, daß er aus freiem Antriebe ihr neben dem Gesange auch Unterricht in den übrigen musikalischen Wissenschaften ertheilte. Die Fortschritte, die sie machte, waren in jeder Hinsicht überraschend groß. Im Herbste 1806 ging sie mit ihrem Bruder August Ferdinand und dessen Gattin (s. oben) auf Reisen; zuerst über Prag nach Wien, wo sie 8 Monate lang in der italienischen Oper und öfter bei Hofe mit dem glücklichsten Erfolge sang; und dann nach Italien. Hier sang sie bis 1812 in Bologna, Florenz, Siena, Mailand, Neapel und Rom; zuletzt auch noch einmal in München, wo sie mit einem unbeschreiblichen Enthusiasmus empfangen wurde. Ihre schöne Stimme, ihre Kunstfertigkeit und ihr anhaltendes Studium, die Vortheile der italienischen Gesangsmethode mit deutscher Gründlichkeit zu verbinden, erwarben ihr allerorts allgemeinen Beifall. Im bürgerlichen Leben erhöhete sie ihren Ruf durch strenge Sittlichkeit und eine seltene Bescheidenheit. In Bologna erwies man ihr die Ehre, sie mittelst Diploms zum Mitglied der Academia filarmonica zu ernennen, welche Auszeichnung ihr indeß später auch von mehreren anderen Kunstanstalten Italiens zu Theil wurde. Die ausgezeichnetsten Bühnen Italiens wetteiferten um ihren Besitz. Zu wiederholten Malen ward sie nach Rom berufen, wo sie seltene Triumphe feierte. Auch war sie die erste Sängerin, die in Italien in Männerrollen auftrat, und es wagen konnte, mit einem Crescentini, Veluti u. dergl. Meistern zu wetteifern. In Neapel war sie ein ganzes Jahr am Theater S. Carlo engagirt, und hieß, wie auch an andern Orten, gewöhnlich nur la divina Tedesca. Vornehmlich bewunderte man an ihrem Gesange Einfachheit und Innigkeit des Ausdrucks bei vollkommener Ausbildung und Fertigkeit ei-

ner glockenreinen Stimme, was für Italien Viel sagen will. Ihr Ruhm erreichte einen fast unglaublichen Grad. Im Januar 1812 vermählte sie sich in Rom mit dem Rechtsgelehrten und Oberaufseher des Archivs Giuseppe Vera, einem als Mensch und Gelehrter gleich hochgeachteten Manne, der in Geschäften des Fürsten von Piombino wegen dessen Ansprüchen auf das Fürstenthum gleiches Namens und die Insel Elba auf dem Wiener Congresse, später in päbstlichen Angelegenheiten (wegen Schuldenregulirung) zu Mailand war und kurz darauf vom Pabste in den Adelstand erhoben wurde. Seit dieser Vermählung sang sie nie wieder öffentlich, und seit dem Tode ihres Gatten, der am 13ten November 1831 erfolgte, lebt sie mit drei Söhnen und einer Tochter zurückgezogen im Winter zu Rom und im Sommer auf einem ihr zugehörigen Landgute bei Amelia. Eine geistreiche Darstellung ihres Lebens in seinen Hauptmomenten (einige äußere Umstände jedoch romantisch ausgeschmückt) und ihrer Leistungen als Künstlerin findet man in einer Novelle, „die Sängerin" betitelt, in der „Cäcilia" Bd. 13 pag. 65 ff. Dr. Sch.

Hasert, Johann, geboren zu Berga am 1sten April 1680, ward von Jugend auf für die Kunst gebildet, und brachte es besonders als Trompeter zu einer, für seine Zeit eminenten Fertigkeit, und deshalb auch nahm er 1701 als Trompeter Kriegsdienste, die er aber 1708 wieder verließ. 1709 ward er als Hoftrompeter zu Eisenach angestellt. Hier entwickelte er auch sein Talent zu mechanischen Arbeiten, das sich schon frühe bei ihm gezeigt hatte. Er verfertigte zuerst kleine Claviere, dann bauete er auch Violinen, Violoncelle und andere Streichinstrumente, und gegen 1730 hatten dieselben eine solche Vollkommenheit erlangt, daß sie zu jener Zeit theuer bezahlt wurden. Dies ward Ursache, daß er in seinen späteren Jahren auch die Musik selbst wenig trieb, sondern hauptsächlich der Instrumentenbaukunst lebte. Sein Todesjahr findet sich nirgends aufgezeichnet. Gerber berichtet, daß er noch 1732 am Leben gewesen sey; jedenfalls erreichte er ein noch höheres Alter.

Hasler oder **Haßler**, drei Brüder: **Johann Leonhard** (gewöhnlich **Hans Leo v. H.** genannt), **Jacob** und **Caspar**. Ihr Vater, der zugleich auch ihr Lehrer in der Musik war, hieß **Isaak H.** und lebte als Musikus zu Nürnberg. Der ältere, **Johann Leonhard**, wurde daselbst geboren 1564, und ging, nachdem er dem Unterrichte seines Vaters entwachsen war, 1584 nach Venedig, wo ihn der berühmte Andrea Gabrieli im Contrapunkte unterrichtete. Auf seiner Rückreise nach Nürnberg ward er 1585 von dem Herrn von Fugger (Octavianus II.) in Augsburg als Organist angestellt. Als solcher schrieb er seine berühmten vierstimmigen Canzonetten und fünf- bis achtstimmigen geistlichen Festgesänge (28 lateinische Motetten), Madrigalen, Messen u. s. w., die mehrmals aufgelegt worden sind. 1601 kam er unter der Regierung Kaiser Rudolphs II. als Hofmusikus nach Wien, wo er seiner großen Kunstmeisterschaft wegen in den Adelstand erhoben wurde, und viele mehrstimmige deutsche Gesänge, Ballette, Gagliarden und Intraden schrieb. — 1608 trat er als Hoforganist in die Dienste der beiden Churfürsten von Sachsen, Christian II. und Johann Georg. Von Letzterem ward er so sehr geschätzt, daß er sich fast stets in dessen Nähe befand. Im Jahre 1612 machte er auch eine Reise mit ihm nach Frankfurt a. M., und hier starb er in demselben Jahre noch am 8ten Juni an der Schwindsucht. Als Orgelspieler galt dieser H. zu seiner Zeit für den größten Meister ganz Deutschlands, und ihm gebührt auch das Verdienst, von ungefähr 1600 an den Grund zu den jetzigen leichteren Melodien der Kirchen-

lieder in der evangelischen Kirche gelegt zu haben, weshalb seine dahin gehörenden Werke, die meistens zu Nürnberg gedruckt wurden, nachher aber an verschiedenen Orten (auch von Breitkopf und Härtel in Leipzig) mehrmals neu aufgelegt worden sind, einen unvergänglich historischen Werth haben, wie überhaupt alle seine Werke das Gepräge des Classischen jener alten Zeit an sich tragen. Mehrere von seinen Choralmelodien befinden sich in dem zu Straßburg erschienenen Hizler'schen Choralbuche. — Jacob, der zweite Bruder, wurde geboren zu Nürnberg 1566, und starb zu Hechingen als Organist des damaligen Grafen von Hohenzollern. Auch er wird zu den berühmtesten Organisten seiner Zeit gerechnet, und componirte viele mehrstimmige Messen, Magnificate, Psalmen u. s. w., die von 1601 bis 1608 zu Nürnberg erschienen. Darunter der 51ste Psalm für 8 Stimmen, der sehr geschätzt wird. — Caspar, der dritte Bruder, stand als Künstler dem ältesten, Hans Leo, am nächsten. Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt geworden. 1587 ward er Organist zu Nürnberg, und blieb dies auch bis an seinen Tod 1618. Mit seinem Bruder Hans Leo war er unter den 53 Organisten, und zwar der 5te, welche die berühmte Orgel zu Gröningen 1596 untersuchen und abschätzen mußten. Auch als Clavierspieler genoß er einen seltenen und weit verbreiteten Ruf. Als Componist machte er sich hauptsächlich durch die Sammlung (72) großer Meisterwerke bekannt, die 1598 unter dem Titel „Symphoniae sacrae von 4, 5 bis 16 Stimmen" zu Nürnberg erschien, und von welcher nachgehends 1600 noch ein zweiter Theil herauskam.

Haslinger, Tobias, K. K. Hof- und privilegirter Kunst- und Musikalienhändler in Wien, geboren am 1sten März 1787 zu Zell in Ober-Oesterreich; kam als Sängerknabe zu Hrn. Glöggl nach Linz, wo er nicht nur mehrere Instrumente erlernte, sondern auch in der von genanntem Domcapellmeister neu errichteten Musikhandlung verwendet wurde. Mehr noch bildete er sich später in Fr. Eurich's Buch- und Kunsthandlung für dieses Geschäft aus, indem ihm dessen Leitung fast ausschließlich anvertraut war. Im Jahre 1810 begab er sich mit dem Vorsatze nach Wien, ein musikalisches Leihinstitut nach einem zweckmäßigen und weit umfassenden Plane zu begründen. Da wurde er mit Hrn. Steiner, damals Besitzer der chemischen Druckerei, bekannt; beide Männer tauschten gegenseitig ihre Ideen und Ansichten aus, lernten näher sich kennen, achten und schätzen, und die Folge war, daß H. vorerst als Buchhalter, aber binnen wenig Jahren schon als Steiner's öffentlicher Gesellschafter erschien. Diese freundschaftlichen Verhältnisse währten ungestört bis zum Jahre 1826 fort, von welchem Zeitpunkte an die bisherige wohlaccreditirte Firma S. A. Steiner u. Comp. verschwand, und H. das Geschäft für alleinige Rechnung übernahm. Wie sehr dasselbe durch seine unermüdliche Thätigkeit und industriöse Speculation seit jener Epoche gehoben und erweitert wurde, ist allbekannt; der vollständige Verlagscatalog, durch den Ankauf sämmtlicher Artikel aus Jos. Riedel's und Tranq. Mollo's Söhnen Handlungen (zusammen über 20,000 Platten) binnen kurzer Frist schnell und mächtig noch vermehrt, reicht schon an 7000 Nummern. Darunter befinden sich solche kostspielige Originalwerke und Pracht-Editionen, daß weder die Monarchie, noch schwerlich ganz Deutschland ähnliche aufzuweisen haben dürfte, und es ist Pflicht der Unparteilichkeit, wenigstens die vorzüglichsten derselben namhaft zu machen. In diese Kathegorie gehören: J. N. Hummel's große Clavierschule, 3 Abtheilungen, und Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache; L. Spohr's große Violinschule, so wie dessen characteristisches Instrumental-

Gemälde „die Weihe der Töne"; Händel's Oratorium „Jephta", nach Hrn. v. Mosel's Bearbeitung, welchem in Bälde dessen herrlicher „Belsazar" folgen wird; Musica sacra, eine werthvolle Partituren-Sammlung, Messen nebst anderen Kirchen-Compositionen von Eybler, Hummel, Miltitz, Seyfried und Carl Maria v. Weber enthaltend, wovon bereits 17 Foliobände ausgegeben sind. Eine andere Collection von Kirchenmusikalien, in Auflage-Stimmen, 68 Lieferungen, darunter ein neues Requiem von Seyfried, für Männerchor mit Violoncell-Begleitung; Odeon, vollstimmige Concertstücke von Beethoven, Hummel, Spohr, Romberg, Moscheles, Mayseder, Kalkbrenner, Lipinsky u. v. A., 42 Lieferungen; Pianoforte-Etuden von Bertini, Clementi, Cramer, Hummel, Keßler u. A.; Max Stadler's Oratorium „die Befreiung von Jerusalem"; Musée pour les Clavicinistes, 9 Hefte, enthaltend Tondichtungen im ernsten Style von Beethoven, Moscheles, Abbe Stadler, Ebner, Hummel, Lannoy, Erzherzog Rudolph v. Oesterreich und Fr. Schubert; Mozart's sämmtliche Clavierwerke, in 38 Heften; Beethoven's Sonaten in einer neuen, eben so schönen als correcten Edition; desgl. dessen Quartetten, Concerte, Ouverturen und Sinfonien in Partitur, so wie die große Cantate „der heilige Augenblick", mit veränderten Textworten von Hofrath Rochlitz; eine bedeutende Anzahl von Lehrbüchern und theoretischen Werken, darunter Albrechtsberger's Schriften, Prindl's „Wiener Tonschule", Joseph Czerny's „Clavierlehrer", Beethoven's Studien, Violin-, Flöten-, Violoncell-, Guitarre- und Clavierschulen von Leopold Mozart, Blumenthal, Rode, Kreutzer und Baillot, von Devienne, Bayr, Dotzauer, Bortolazzi, Adam, Clementi, Cramer, Carl Czerny, Pleyel, Dussek u. A. In der Rubrik von Unterhaltungsstücken finden sich Auszüge und vielseitige Arrangements beliebter Opern; das Pfennig-Magazin; die Tonblumen-Gallerie; „Thalia", eine Sammlung von Favorit-Gesängen; ein Theater-Journal; „der junge Virtuose", gefällige Clavier-Piecen; das Motiven-Journal; die musikalische Jugendbibliothek; der musikalische Jugendfreund, 25 Lieferungen, wovon Verleger und Autor eine Person sind, welcher sich auch übrigens als Componist zweier Vocalmessen für Männerstimmen verdient gemacht hat; der allgemeine musikalische Anzeiger, wovon wöchentlich ein Blatt, beurtheilenden Inhalts, erscheint; endlich die complette Sammlung aller Joh. Strauß'schen Tänze, welche, bei immer zunehmender Verbreitung, allerdings zu einem der einträglichsten Verlagsartikel sich qualificiren dürfte. H. besucht regelmäßig die Leipziger Messe, woselbst er auch ein reich dotirtes Auslieferungslager hält; seine Verbindungen erstrecken sich nicht nur durch ganz Europa, sondern selbst in ferne Welttheile; bei seinem Geschäfte, mit welchem nicht minder eine Noten-Gravir-Anstalt und Kupferdruckerei verbunden ist, sind fortwährend 14 Pressen im Gange, welche über 50 Individuen hinreichenden Erwerb verschaffen. Er honorirt sehr anständig, wie denn z. B. der für Spohr's und Hummel's Schulen stipulirte Ehrensold gegen 10,000 Silbergulden betragen haben soll; auch betreibt er einen ziemlich starken Instrumentenhandel, und kann in den schwunghaften Fortschritten der technischen Ausstattung allen seinen Collegen zum Vorbilde dienen, indem die Erfindung des eleganten Farbendrucks seiner geschmackvollen Titelblätter gleichsam von ihm ausging. Weil nun Haslinger eigentlich den inländischen Passiv- in einen reellen Activstand verwandelte, so hat ihm seines gütigen Monarchen Vaterhuld zum Lohne seines unermüdlichen Industriefleißes obigen ehrenvollen Hoftitel verliehen, und bei Gelegenheit der Ueberreichung eines Pracht-Exemplars des Oratoriums „Jephta" mit einem kostbaren Brillantringe beschenkt. Desgleichen wurde ihm von Sr.

Majestät dem Könige von Sachsen, für die Widmung der C. M. v. Weber'schen ersten Messe, eine mit Edelsteinen garnirte Busennadel verehrt. H. ist Bürger in Wien, Mitglied mehrerer philharmonischen Institute, und der Erste seines Grämiums, welchen die Königl. Schwedische Academie der Musik in Stockholm durch die Uebersendung des Ehrendiploms auszeichnete. Im laufenden Jahre (1836) wurde auch die oben angeführte Beethoven'sche Cantate vollendet, welche er den drei hohen alliirten Mächten Oesterreich, Rußland und Preußen zueignen zu dürfen gewürdigt, und mit werthvollen Andenken beglückt wurde. Ein Probe-Exemplar dieser in ihrer Art einzigen Edition war in der Wiener Producten-Ausstellung vorgelegt und erhielt die silberne Preismedaille. Die gegenwärtige Verlagshandlung gehört in jeder Beziehung unter die geschmackvollsten Etablissements der Residenz, und bietet ein in allen Fächern reich dotirtes Sortiment. H's einziger Sohn Carl, geboren in Wien den 11ten Juni 1816, wird, als künftiger Nachfolger, vorzugsweise für das Geschäft erzogen, u. hat sich unter C. Czerny's Aegide zu einem brillanten Clavierspieler ausgebildet. In der Composition Seyfried's Schüler, verbürgen mehrere Werke, über 30 an der Zahl, wovon einige bereits durch den Druck veröffentlicht sind, ein erfreuliches Talent: Fantasie, Originalität und wahren Schönheitssinn. 81.

Hasse, Jos. Adolph, geboren am 25sten März 1699 zu Bergedorf, einem kleinen Städtchen unweit Hamburg, wo sein Vater, Peter H., Organist war und ihm den ersten Unterricht in der Musik gab. Dann auf die Schule nach Hamburg gekommen, entwickelten sich des Jünglings Talente so sehr, daß der Dichter Joh. Ulrich König, nachmals Königl. Polnischer Hof-Poet, auf ihn aufmerksam wurde, und ihn 1718 dem damals unter Keiser (s. d.) blühenden Operntheater als Tenoristen empfahl. In dieser Stellung bildeten sich des Sängers musikalische Talente, aufs Lebhafteste angeregt durch des trefflichen Keiser's höchst melodische Tonwerke, so zusehends, daß H. selbst den Einfluß Keiser's auf seine Bildung nie vergaß. Stets gedachte er, dankbarer als die meisten unserer Landsleute gegen einen Landsmann, des hochverdienten Mannes als des größten Tonsetzers, der je lebte. Die ersten lebendigen Eindrücke für melodische Theatermusik erhielt er also von einem Deutschen und nicht erst in Italien. Hier in Hamburg hatte er es auch bereits so weit gebracht, daß der genannte Dichter König ihn 1722 als Hof- und Theatersänger nach Braunschweig empfahl, wo er 1723 eine Oper „Antigonus" von seiner Composition zur Aufführung brachte: der erste Versuch, mit dem er öffentlich auftrat. Das Werk wurde mit vielem Beifalle aufgenommen. Um desto mehr empfand er den Mangel einer guten theoretischen Ausbildung, und entschloß sich sogleich, diese in Italien zu suchen, das damals an gefeierten Operncomponisten und guten Schulen reich war. Mit Erlaubniß des Herzogs reiste er 1724 ab. Anfangs machte er hier nicht von seinem Gesange, sondern von seinem Clavierspiele Gebrauch, und fand als Clavierspieler allgemeine Bewunderung. Man sieht auch daraus, daß die Bescheidenheit zugleich die beste Klugheit ist. In Neapel fing er an, die Tonsetzkunst unter dem berühmten Nic. Porpora zu studiren, fühlte aber bald, daß dieser ihm nicht genüge. Er sehnte sich nach dem Unterrichte des damals in Neapel anwesenden Alessandro Scarlatti, welcher allgemein für den größten Componisten Italien's galt. Das Glück und seine Künstlerbescheidenheit befriedigten seinen sehnlichen Wunsch. Zufällig war er bald mit dem würdigen Greise in einer Gesellschaft zusammengekommen. Sein Clavierspiel und sein Benehmen hatten Scarlatti's Aufmerksamkeit so auf ihn gezogen, daß dieser, den Wunsch des jungen talentvollen Mannes

bemerkend, ihm sich selbst zum Lehrer anbot. Fleiß und Eifer waren nun so groß, daß ihn Scarlatti bald (1725) seinen lieben Sohn nannte. Kurz darauf erhielt er von einem reichen Kaufmanne den Auftrag, eine Serenade für 2 Singstimmen zu setzen, was er bis jetzt in Italien noch nicht gewagt hatte. Farinelli und Tosi trugen sie öffentlich vor; der Zulauf war so außerordentlich als der Beifall. Man trug ihm sogleich auf, für 1726 eine Oper für die Königl. Bühne zu componiren. Es war „Sesostrate". Sie erfüllte die Hörer mit Entzücken und Bewunderung, wie seine zweite „Attulo Re di Bitinia", so daß er fast überall il caro Sassone genannt wurde. Von jetzt an war sein Glück gemacht. Die vorzüglichsten Städte Italiens beeiferten sich, ihn als Maestro an der Spitze ihrer Theater zu besitzen. So kam er dann 1727 nach Venedig, wo er für Kirche und Theater componirte, und mit solchem Glück, daß er nicht blos der Liebling der Damen, sondern des ganzen Publikums wurde. Er hielt sich aber eingezogen, und trat auch nicht einmal als Clavierspieler öffentlich auf. Nur in Privatgesellschaften entzückte er zuweilen sowohl durch seinen gefühlvollen Gesang als durch sein feurig edles Clavierspiel. Er war so beliebt, daß man ihm die Capellmeisterstelle am Conservatorio dell' Incurabili übertrug. Damals war die schöne, überall hochgefeierte Sängerin Faustina Bordoni von London nach Venedig zurückgekehrt, ohne öffentliche Anstellung sich selbst lebend, nicht öffentlich auftretend, nur in Privatzirkeln zuweilen singend. Diese engen Zirkel der gefeierten, vom Weltruhme eben jetzt unbefriedigten, aber stolzen Sängerin sprachen viel zum Lobe des caro Sassone, und ruheten nicht eher, als bis es Faustina zugestanden hatte, die Bekanntschaft des jungen Mannes machen zu wollen. Man veranstaltete nun eine glänzende Gesellschaft zu dem Ende. H. erschien in anständig einfacher Kleidung, in welcher er wohl vom Glanze der übrigen Gäste nicht wenig überboten worden seyn mag. Auch hielt er sich in seiner Bescheidenheit, wie gewöhnlich, möglichst zurück, so daß Niemand, der ihn noch nicht kannte, den ausgezeichneten Mann in ihm herausgefunden haben würde. Erst am Claviere zeigte er sich in seinem Glanze. Mit Entzücken erfüllte sein Spiel und sein Gesang die ganze Versammlung. Faustina stand begeistert neben seinem Stuhle, ohne daß er im Feuer der Begeisterung ihrer achtete, oder sie auch nur bemerkt hätte. Ohne mit einander zu reden, gingen Beide auseinander. Aber il caro Sassone war ihr theuer geworden; sie suchte und gewann, was sie wollte: H. wurde ihr Gemahl. Wurde nun auch H. allerdings durch seine Liebe zu dieser schönen und geistvollen Sängerin auf vielfache Weise gehoben und begeistert: so sind doch die Darstellungen mancher Mißgünstigen durchaus nichts als kleine Verdrehungen des Neides, wenn sie berichteten, die Sängerin habe ihn zufällig in einer Academie im schlechten Aufzuge getroffen, und ihm erst durch ihre Vermittelung zu dem Ansehen verholfen, in welchem er schon vorher gestanden hatte, wenn auch nicht in so überaus hohem, in welches er durch die Verbindung mit der Weltberühmten und Allgeliebten emporstieg und emporzusteigen verdiente, denn die Begeisterung der Liebe zu ihr hatte auch seine Werke veredelt. In diese Periode fällt die Composition seines berühmten Miserere für 2 Soprane, 2 Alte, und das Quartett der Streichinstrumente, das alljährlich in Venedig am Charfreitage aufgeführt wird, und das Martini wundervoll zu nennen pflegte. Für das Theater schrieb er, entflammt durch seiner Gemahlin erhabenen Gesang, 1730 die Oper „Artaserse", in welcher sie selbst wieder öffentlich auftrat und Alle wie mit Zaubergewalt in das lebhafteste Entzücken fortriß. Auch „Demetrio" wurde noch zu Venedig von ihm compo=

nirt. Mattheson hat Recht, wenn er sagt: Was Sänger und Sängerinnen thun, wenn die Melodie erheben soll, ist kaum zu glauben. Eine Conradi, eine Faustina, eine Kayser machen allemal einen guten Keiser, Bernardi und Hasse. Verzweifacht flog des verehrten Sachsen Ruf auch in die fernsten Länder Europens. Der glänzende Hof August's, Königs von Polen und Churfürsten von Sachsen, wünschte das ausgezeichnete Künstlerpaar an die wahrhaft großartige Dresdner Oper: H. wurde zum Opern-Capellmeister und seine Gattin als erste Hof- und Opernsängerin mit einem Jahrgehalte von 12,000 Thalern berufen. Auf ihren Wunsch, nach welchem sich der beglückte junge Mann mit Freuden richtete, nahm er die Stelle an und begab sich 1731 nach Dresden, wo Beide auf das Ehrenvollste empfangen wurden und im Ansehen und in der Gunst des Publikums immer höher stiegen. Bei dieser Gelegenheit müssen wir der offenbar falschen, aber noch neuerlich von einigen namhaften Männern wiederholten Angabe widersprechen, als sey er (H.) jünger gewesen als seine Gattin; er war ein Jahr älter. Die erste in Dresden von ihm geschriebene Oper war „Alessandro nelle Indie", welche, von den trefflichsten italienischen Sängern aufgeführt, so ungeheures Glück machte, daß sie in zwei Wochen sieben Mal dargestellt wurde. Sie hatte nicht blos dem Tonsetzer die größte Auszeichnung gebracht, sondern auch nach des feurigen Gatten Wunsch Faustinen's Herrlichkeit so glanzvoll eindringlich in das schönste Licht gestellt, daß der sehr geschmackvolle König bald genug lebhaft wünschte, Hasse möge zum Vortheil der Kunst eine Reise nach Italien unternehmen. Machte nun auch den Ehemann die unverhoffte Abreise nach Italien nicht eben glücklich; gruben sich auch in seine Gesichtszüge von dieser Zeit an sichtliche Zeichen eines inneren Kummers ein, war er doch Mannes genug, das drückend Unabänderliche seiner Lage so zu ertragen, daß die unschuldige Kunst nicht darunter litt. Immer war es ihm eine Lust, das glanzliebende Gemüth seiner klugen und höchst verdienstvollen Gattin durch Parthien zu befriedigen, die sie und ihn zugleich erhoben. Und so theilte sich denn sein Aufenthalt zwischen Italien und Dresden bis 1740 so, daß er mehr bald in Rom, bald in Neapel, Mailand und Venedig als daheim verweilte. Der damalige Aufschwung Italiens in der Musik, die vielen trefflichen Componisten, Sänger und Pflanzschulen für die Tonkunst, die unter einander lebhaft wetteiferten, erhielten seinen Geist in Spannung und lenkten seine Kraft siegreich auf andere Gegenstände, als die waren, welche ihn sonst vielleicht zu stark gefesselt hätten. Um diese Zeit war der Kampf der Operndirection u. der Sänger gegen Händel (s. d.) in London so gewachsen, daß die Gegenpartei eine eigene Oper zu gründen beschloß, die bereits vortreffliche Sänger aufzuweisen hatte. H. erlebte den ehrenvollen Ruf, als Director der neuen Londner Oper an die Spitze zu treten. Nach Gerber war H's erstes Wort, als ihm der Antrag gemacht wurde: Ist Händel todt? Nur nach wiederholter Einladung ging H. 1733 nach London, wo die Aufführung seines „Artaserse" ihm volle Ehre, ja vollen Sieg über seinen großen Gegner brachte. Sein eigenes widerstrebendes Gefühl, als Händel's Gegner zu stehen, gewiß auch die innere Ueberzeugung von Händel's Größe, die mehr der Parteisucht unterlag, machten ihn unempfindlicher gegen die hohen Ehrenbezeugungen und äußerlichen Vortheile, mit denen man ihn überhäufte, so daß er bald wieder zurücktrat und nie wieder nach London kam. Denn die Klugheit allein, der man es in neueren Zeiten hat zuschreiben wollen, thut in solchen Fällen und namentlich bei einem von seiner Zeit so hochgeschätzten Manne in der Regel solche Dinge nicht; ein Künstler ist kein Hofmann. Dazu wa-

ren von Dresden aus dringende Einladungen zu seiner Rückkehr eingegangen. Unterdessen hatten sich in der Königl. Residenz mancherlei Veränderungen zugetragen, auch in den Verhältnissen Faustinen's, die jedoch als Sängerin und Schauspielerin fortwährend des höchsten Ansehens genoß, und noch immer einen Einfluß auf die wichtigsten Ereignisse besaß, den ihre Klugheit wohl auch in seltenen Fällen zum Vortheile ihres Gemahls verwendete. H's bisheriger Nebenbuhler in Angelegenheiten des Dresdener Opernwesens war zum Abgange veranlaßt worden. Alle Mühen für die Musik der gefeierten Hauptstadt fielen nun nach des Capellmeisters längst gehegtem Wunsche auf ihn zurück. Seine Reisen nach Italien mußten und konnten nun auch unterbleiben. H's Thätigkeit für die Erhebung der Musik war so groß, erfahren u. umsichtig, daß die Erfolge für Fremde und Einheimische nicht verborgen bleiben konnten. Die Zahl seiner Compositionen, die in dieser Zeit theils neu geschaffen, theils gänzlich umgearbeitet wurden, ist sehr bedeutend. Sein Ruhm verbreitete und erhöhete sich noch mehr. Als daher Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kesselsdorf 1745 siegreich in Dresden einzog (am 18ten December), befahl der Sieger, daß am Abend des folgenden Tages Hasse's neue Oper „Arminio" mit allen Ballets auf dem großen Theater aufgeführt werden sollte. Die Ausführung erwarb sich nicht nur des Königs höchsten Beifall, sondern überraschte ihn noch. Besonders gewann Faustina sich des Kenners Bewunderung; nicht minder unvergleichlich fand er den Vortrag des tüchtigen Orchesters. An jedem Abende der neun Tage, die Friedrich in Dresden verweilte, accompagnirte H. des Königs musikalische Unterhaltungen am Flügel und erhielt von ihm zum Andenken einen kostbaren Ring, und das Orchester ein Geschenk von 1000 Thalern. Trotz der Kriegsunruhen blieb die Oper Dresdens höchst glänzend; der König der Polen und Churfürst von Sachsen war über den Zustand des Landes getäuscht. Ein großes Leidwesen für H. war es, daß 1755 ihn eine anhaltende Heiserkeit überfiel, die ihm seine schöne Tenorstimme für immer raubte; mit zunehmenden Jahren wurde selbst seine Sprache so leise, daß man Mühe hatte, ihn zu verstehen. Ein noch größeres Unglück für ihn und die Welt traf den Mann i. J. 1760 bei der Beschießung Dresdens durch die Preußen, wobei ihm außer einem großen Theile seiner Habe alle Manuscripte seiner Compositionen verbrannten, die er eben zum Druck in Ordnung gebracht hatte. Die Herausgabe wäre auch nicht unterblieben, da die Freigebigkeit seines Churfürsten ihm die Kosten des Druckes zugesagt hatte. Der härteste Schlag aber war es für den thätigen Mann, daß er und seine Gattin bei der allgemein nothwendig gewordenen Einschränkung des Dresdener Hofes 1763 in Pension gesetzt wurden, die zwar nicht gering zu nennen ist, aber sein geliebter Wirkungskreis war ihm verloren gegangen. Er ging mit seinen 3 Kindern (einem sehr gut erzogenen Sohne und zwei musikalischen Töchtern) nach Wien, wo er für den Carneval und zu Hoffesten bis 1766 außer sechs Opern noch viele Musikstücke für die Cammer setzte. 1769 componirte er das von seinen meisten übrigen Werken abweichende Intermezzo „Priamo e Tisbe". Seine letzte Oper war „Ruggiero", welche 1771 zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand in Mailand aufgeführt wurde. Damals hatte Gluck angefangen, mit seiner von der italienischen und so auch von Hasse's Weise abweichenden Compositionsart für das Theater Aufsehen zu erregen. Hasse und Metastasio waren dagegen und bemüheten sich, das Natürliche und Anmuthige der bisher geltenden Art zu vertheidigen, wiewohl vergeblich, obgleich auch Forkel sich auf ihre Seite gegen Gluck schlug. Nach dem Wunsche seiner Ge-

mahlin zog der vom Podagra geplagte Mann nach Venedig, wo sie ihre letzten Tage in fortgesetzter Thätigkeit für die Kunst, in Friede und Ruhe beschlossen. Auch hier componirte er noch Manches von Bedeutung. Namentlich sandte er durch den Capellmeister Schuster eine 4stimmige Messe und das vielgenannte Requiem mit nach Dresden, was er nicht für sein Begräbniß, sondern für die Exequien August's III. geschrieben hatte, und was, sorgfältig verwahrt ohne daß eine Abschrift zugelassen wurde, stets am 2ten September, als dem Todestage des Königs, in Dresden glänzend aufgeführt wird. Als seine allerletzte öffentliche Arbeit wird ein Te Deum genannt, das er um 1780 verfaßte, und welches bei der Anwesenheit des Pabstes in Venedig gegeben wurde. Die Zahl seiner Compositionen ist so außerordentlich groß, daß sie wohl schwerlich von irgend einem genau angegeben werden kann; er selbst kannte sie nicht mehr alle. Seine Opern allein zählen über 100. Alle Texte Metastasio's, ausgenommen „Themistocle", hat er in Musik gesetzt, nicht ein Mal, sondern zwei und manche sogar vier Male; viele von Zeno; eine Menge Kirchenwerke, Cammer- und Concertsätze. Einen großen Theil hat Gerber in seinem alten und neuen Lexicon der Tonkünstler verzeichnet, die wir nicht namentlich anzuführen haben, weil der Geschmack jener Zeiten sich so bedeutend geändert hat, daß dies den Allermeisten wenig Nutzen bringen würde; sie werden an den vorzüglichsten Schöpfungen dieses sehr einflußreichen Mannes genug haben. Was natürlichen, anmuthigen Fluß sinngerechter Melodie, ohne Unterdrückung derselben durch Instrumentalbegleitung, Zierlichkeit und Angemessenheit in Darstellung des sangbar Characteristischen betrifft, wird Jeder noch jetzt (und besonders jetzt) vielfach Belehrendes in seinen Werken finden. Hätte sich in ihm mit dem melodisch Einfachen noch die tiefe Durchdringung der harmonischen Gewalt offenbart, und hätte er noch mehr in deutscher Sprache componirt, als er es that, so würde sein Einfluß noch weit größer gewesen seyn, und manchen Tadel auch seiner Zeitgenossen würde er dadurch zum Schweigen gebracht haben. In Italien hat daher sein öffentlicher Ruhm länger bestanden als in Deutschland, das jedoch gleichfalls den ihm gebührenden Dank nicht vergessen hat. Er starb in Venedig am 23sten December 1783. Franz Sal. Kandler hat mit vieler Mühe 1820 seine verfallene Ruhestätte in der Kirche St. Marcuola wieder aufgefunden und ihm ein Denkmal von weißem Marmor errichten lassen, mit der Inschrift: Joh. Adulfo Hasse praeclaro harmoniae magistro nato 1699, defuncto 1783. Darunter befindet sich eine antike Lyra mit Verzierungen, worauf die Worte folgen: Nomine gratae posteritatis ddd. Franc. Sal. Kandler (s. d.) 1820. — Zu Magdeburg verstarb als Domorganist gegen 1700 ein Hasse, von dem wir weiter nichts wissen. Er wird in Mattheson's „Ehrenpforte" S. 105 beiläufig mit angeführt. — Noch früher (um 1650) lebte Nicol. Hasse als Organist und Componist in Rostock. Von ihm sind 1656—58 mehrere Sammlungen Allemanden, Curranten, Sarabanden ꝛc. für Clavicymbel und Streichinstrumente gedruckt worden; auch Lieder zu Dr. Heinr. Müller's „himmlischen Liebesflammen in 10 geistlichen Liedern", die wir nie sahen. — Zwei Hasse, belobte Instrumentenmacher, namentlich für Flügel und Claviere, Vater und Sohn, blüheten in Hamburg, waren aber 1773 bereits gestorben. G. W. Fink.

Hasse, Faustina (daher auch oft nur so genannt), geborne Bordoni, zu Venedig, 1700. Ihre wohlhabenden Eltern beeiferten sich, der wohlgestalteten Tochter von erster Jugend an die beste Erziehung zu geben, und da sich ein ungewöhnliches Talent für die Tonkunst sehr früh in ihr

offenbarte, richteten die Ihrigen den Gang der Bildung ihres dafür äußerst empfänglichen Kindes um so mehr auf Musik, je größer die Vortheile waren, welche ausgezeichneten Sängern jener Zeit zu Theil wurden, namentlich auf dem Theater, wo den Begünstigten aller Glanz des Lebens am leichtesten zufiel. Schon durch ihre Anlagen stand ihr das Großartige am nächsten; durch das Anständige und Feine des älterlichen Hauses wuchs es in ihr Wesen, und durch die Sorgfalt der allerbesten Lehrer, für welche die Aeltern in allen Fächern sorgten, die zur allgemeinen und zur besonderen Bildung gehörten, mußte sich der gediegenste Anstand und die edelste Haltung um so fester setzen, je weniger ihre Aeltern es wünschten und ihre Lehrer es zulassen konnten, zu früh mit den Talenten des Kindes glänzen und eine Scheinbildung schnell herantreiben zu wollen, die sich mit umfassender tiefer Kraft und allseitiger Geisteserstärkung, die zur Kunst nothwendig ist, niemals verträgt. Benedetto Marcello selbst hatte Theil an ihrer Bildung und ihr Hauptlehrer in Gesang und Declamation, die damals verbunden waren, war der berühmte Gasparini. Natürlich, daß jener edle Künstlersinn in ihr selbst von Jugend auf sich immer fester setzte, daß sie nur durch möglichst Vollkommenes, durch gediegene Leistung, die sie selbst in ihrem Gewissen befriedigen konnte, nicht aber durch leeren Schimmer, wie so viele Nichtige, gefallen wollte. Sie war daher trotz aller Anerbietungen von außen her nicht dahin zu bringen, in ihren Kinderjahren öffentlich aufzutreten. Erst als sich die Jungfrau entwickelt hatte, war im 16ten Jahre ihre erste Vorstellung einer Heldin ein Fest für Venedig. So angemessen der ihr geschenkte Beifall war, so wenig hatte sie selbst sich befriedigt, was sie um so eifriger zum größten Fleiße trieb. Längere Zeit schweigend, arbeitete sie sich in die neue Gesangsweise des Bernacchi ein, die, nachdem sie neu gebildet von Neuem und mit sich selbst zufrieden auftrat, bald die einzig geltende wurde, wie sie selbst die Gefeierte. Von hier ging sie nach Florenz, wo sie fast noch mehr angebetet wurde, als in der von ihr entzückten Vaterstadt. Sogar Denkmünzen wurden ihr zu Ehren geschlagen. Alle hielt sie in ihrem Zauberkreise und Alle von sich fern. Sie war die Einzige unter den Gepriesensten. Und doch hatte der Umfang ihres Mezzo-Soprans nicht über 2 Octaven. Aber alle Töne gleichmäßig gebildet, stets rein, im Leisesten wie im Stärksten, was sie nie übertrieb, wie sie sich denn überhaupt nichts zumuthete, als was vollkommen in ihrer Gewalt stand. Alles im genauesten Ebenmaaß, Alles rund und voll, gleich groß im ausgehaltenen Tone und in schnellen Wendungen bis in's kleinste Verhältniß herab, immer neu in Verzierungen und immer angemessen, Feuer mit Besonnenheit verbindend. Die deutlichste Aussprache verschönte den eindringlichen Wohllaut ihres hinreißenden Gesanges und eine junonische Schönheit stand im Bunde mit Allem, was zur vollendeten Schauspielerin für Heldinnen und edle Liebhaberinnen gehört. Kein Wunder, daß Italien sie vergötterte, da die feinen geselligen Talente geistreicher Unterhaltung und jedes Anstandes überhaupt ihr vollkommen zu Diensten standen. 1724 wurde sie mit einem Jahrgehalte von 15000 Gulden nach Wien berufen. Der Antrag kam ihr sehr willkommen, um sich auch im Auslande zu versuchen. Ihre Schönheit an Gestalt und ihre Meisterschaft in der Kunst machten lebendigen Eindruck; allein das Ueberſprudelnde Italiens schien ihr nicht nach Wunsch und eine Gegenparthei war ihr zuwider. Mit Freude folgte sie einem Rufe nach London mit einem Jahrgehalte von 12500 Thlrn. an das von den Engländern jetzt leidenschaftlich geliebte neue Institut einer Nationaloper (Akademie), die unter Händel's Direction blühete und als Geg-

nerin der italienischen Oper unter Buononcini sich immer einflußreicher zu machen strebte. Hier glänzte die äußerlich schöne und liebliche, innerlich heftige und eigensinnige, sehr anmuthige Sängerin Cuzzoni, die das Publikum nur den Engel zu nennen beliebte. Mit dieser in Kampf zu treten mochte ihr eben recht seyn, was Händeln die größten Unannehmlichkeiten, unter das Publikum aber 2 Partheien brachte, die bis zu Thätlichkeiten einander lärmend gegenüber standen. Das Institut ging unter; Faustina war Siegerin, hoch geehrt und belohnt; allein sie war nicht lange in England zu halten; sie war mit den Inselbewohnern nicht zufrieden und erklärte lebenslang, sie sei zwar dort vergöttert, aber auch nicht von einem Einzigen in ihren wahren Vorzügen verstanden worden. 1727 begab sie sich daher, von Ruhm und Gold begleitet, in ihre Vaterstadt zurück und lebte dort in anständiger Zurückgezogenheit, ohne öffentlich aufzutreten. Hier lernte sie Hasse kennen und vermählte sich mit ihm. Ihre fernere Geschichte fällt also mit dem Leben des würdigen Componisten in Eins; man hat sie also im vorhergehenden Artikel zu lesen. Und so haben wir nur noch hinzuzufügen, daß sie nach den 7 Jahren einer zu großen Herrschaft in Dresden, die sich auf zu viele Dinge erstreckt haben mag, immer mehr mit ihrem Gemahl in Ruhe und Glück lebte, was die gegenseitigen Vorzüge ihrer Naturen hervorriefen und befestigten. So Bedeutendes sie auch der Neigung zum Stolze opferte, so sehr wußte sie doch dabei nicht blos den äußeren Anstand, sondern selbst die innere Größe ihres geistigen Wesens zu bewahren und mit einem Edelmuthe zu verbinden, der nur zuweilen durch verirrte Launen unterbrochen wurde. Vorzüglich wird noch ihr außerordentliches Gedächtniß und ihre höchst anmuthige Gabe der Erzählung, wie jeder geselligen Unterhaltung gerühmt. Man hat von ihr 2 Gemälde; eins aus ihrer Jugendzeit, welches uns Hawkins im 5. Theile seiner Geschichte aufbewahrte, ein anderes Pastellgemälde in der Dresdner Gallerie, das in schon vorgerückten Jahren von der Künstlerin Rosalva verfertigt wurde. Eine mit mancherlei Anecdoten aus ihrem Leben geschmückte Beschreibung von Frdr. Rochlitz findet sich in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1801 Nr. 49, und mit wenigen Veränderungen wiederholt in dessen 4. Bande „Für Freunde der Tonkunst." Auch noch im hohen Alter war sie angenehm; sie überlebte ihren Gemahl und starb „mit eben so vielem Anstande, als sie oft auf der Bühne gestorben war." G. W. Fink.

Hasselt, Anne Marie Wilhelmine van, geboren zu Amsterdam den 15. Juli 1813, kam schon in ihrem 10ten Jahre nach Deutschland, und erhielt ihre Erziehung und den ersten musikalischen Unterricht in Frankfurt a. M. und in Offenbach, wo sie bis zum Jahre 1828 blieb. In diesem Jahre begab sich ihr Oheim, Herr Maritz, ein großer und vielseitig gebildeter Kunstfreund, mit ihr nach Karlsruhe, wo sie ihr Studium des Gesangs unter der Leitung des berühmten Baßsängers, und besonders in Hinsicht auf Stimmbildung ausgezeichneten Gesangslehrers, Joseph Fischer begann und durch zwei Jahre fortsetzte. Gegen Ende des Jahres 1829 führte ihr Oheim sie nach Florenz, um sie dort den unausgesetzten täglichen Unterricht des berühmtesten Singlehrers Italiens, Pietro Romani, gegenwärtig Director der Oper zu St. Carlo in Neapel, genießen zu lassen, unter dessen Leitung sie ebenfalls zwei Jahre verblieb und ihre Schule vollendete. Am 29. October 1831 trat sie zum erstenmale im großen Theater zu Triest als Ezilda in der Oper „Gli Arabi nelle Gallie" von Pacini auf, wo sie als prima Donna engagirt war, und der Tenor David mit ihr sang. Sie gefiel sehr, und erregte bedeutende Erwartungen für die Zukunft.

Nach vollendeter Stagione bereiste sie mehrere Städte Italiens um bekannt zu werden, und erhielt ein Engagement für die Concerte in Vicenza, welche alljährlich in dieser Stadt im Juni bei Gelegenheit der dort herkömmlichen Feste gegeben werden. Zu jenen Concerten war auch der berühmte Tenorist J. B. Rubini engagirt, und sie erhielt dadurch Gelegenheit, diesen größten aller jetzt lebenden Sänger oft zu hören, und mit ihm und unter seiner Leitung zu singen, was für ihre eigene Ausbildung von einem unberechenbaren Nutzen war. Für den Carneval 1833 wurde sie in dem Theater Carlo Felice in Genua engagirt, wo sie als prima Donna mit so großem Beifalle sang, daß sie nach dem Ende desselben gleich wieder für die Primavera bis zum 30. Juni neuerdings engagirt wurde. Noch im nämlichen Jahre beschloß sie nach Deutschland zurück zu kehren, und kam im September in München an, wo sie bald die Bekanntschaft einiger Kunstfreunde machte, welche ihrem ausgezeichneten Talente volle Gerechtigkeit wiederfahren ließen und dem Allerhöchsten Hofe Kenntniß von ihrer Anwesenheit gaben. Der Wunsch sie zu hören wurde rege, und die Gelegenheit dazu ergab sich bald darauf in einem Concerte im Odeon, welches die Allerhöchsten Herrschaften mit Ihrer Gegenwart beehrten. In diesem Concerte sang Dlle. van Hasselt drei Arien in verschiedenen Genres, welche sie so ausgezeichnet vortrug, daß sie sich nicht nur des besonderen Allerhöchsten Beifalls zu erfreuen hatte, sondern auch im ganzen Publikum großes Aufsehen erregte. Seine Majestät der König befahlen hierauf dem Intendanten des Hoftheaters, sie in einigen Rollen ihrer Wahl auftreten zu lassen, und sie betrat die Bühne zum erstenmale als Imogene in Bellini's „Seeräuber", wo sie auch, und zwar besonders in dem ihrer Stimmlage besser entsprechenden zweiten Acte, so sehr gefiel, daß sie als Königl. Hofsängerin und prima Donna für die Oper engagirt wurde, in welcher Eigenschaft sie auch noch gegenwärtig wirksam ist, und sowohl durch ihr vorzügliches Talent als durch ihren ausgezeichneten Fleiß den Beifall des Allerhöchsten Hofes wie des Publikums in einem hohen Grade genießt. PNI.

Häßler, Joh. Wilh., geboren zu Erfurt am 29. März 1747, zeigte in früher Jugend so viel Liebe und Anlage zur Tonkunst, daß er von seinem Onkel, dem dortigen Organisten Kittel, einem der würdigsten Schüler Seb. Bach's, vom 9ten Jahre an in der Musik, namentlich im Clavier- und Orgelspiele, treulichst unterrichtet wurde. Da des Knaben Fleiß eben so groß war als seine Anlagen, machte er im Praktischen und Theoretischen der Kunst die bedeutendsten Fortschritte, ob er gleich von seinem Vater, der eine Plüschmützenfabrik besaß, die er vom Sohne fortgesetzt wissen wollte, neben seinen anderweitigen Schulstunden zum Handwerke eines Mützenmachers angehalten wurde. So sehr er auch in den Willen seines Vaters sich mit kindlichem Gehorsam fügte und so treulich er die Lehrjahre in genanntem Geschäft aushielt, eben so sehr wußte er seiner Liebe für die Tonkunst Genüge zu leisten durch Eifer und gute Benutzung seiner Zeit, so daß ihm das äußere Hinderniß so wenig nachtheilig wurde, daß er in seinem 14ten Jahre bereits zum Organisten an der Barfüßerkirche seiner Vaterstadt erwählt wurde. Seine Fertigkeit, gleiche Ausbildung beider Hände, Präcision, Rundung und Feuer im Vortrage sowohl eigener als fremder Compositionen; die Geschicklichkeit und Kraft im Phantasiren waren schon so ausgezeichnet, daß man von ihm rühmte, er mache nicht nur der Bach'schen Schule alle Ehre, sondern werde auch Emanuel Bach's Art und Wesen reichlich ersetzen und mit den neueren Leistungen Haydn's und Mozart's zu vereinigen wissen. In der That war in ihm durch den väterli-

chen Unterricht Kittel's ein so frommer Ernst, eine so innige Liebe zum Kunstedeln, dabei durch den Fortschritt im Zeitgemäßen so viel Geschmack und frische Lebendigkeit aufgeregt worden, daß man von solcher Verbindung zu den schönsten Hoffnungen berechtigt war, die sein Fleiß und seine Redlichkeit noch sehr vermehrten und die auch nicht zu Schanden geworden sind. Sein Vater war seinem Plane aber dennoch unverrückt treu geblieben, der Sohn war als Plüschmützenmacher-Geselle losgesprochen worden und trat nach dem Willen des Vaters seine Wanderschaft als Geselle an, zugleich mit der Kundschaft seines Handwerks und mit dem Paß eines Organisten. Bald genug mußte der Vater von seinen auswärtigen Geschäftsfreunden erfahren, daß der wandernde Sohn sich weit mehr als Künstler aufführe und den Plüschmützenmacher vernachlässige; in Bautzen und in Dresden hatte er sogar Unterricht im Clavierspielen ertheilt, in Concerten sich öffentlich hören lassen und mit solchem Beifalle, daß ihm mehrere Anträge zu Organistenstellen gemacht worden waren. Das setzte den besorgten Vater in solche Unruhe, daß er den Wanderer sogleich wieder nach Hause rief, damit sein Plan ihm nicht vereitelt werden möchte. Auch jetzt fügte sich der gute Sohn dem väterlichen Willen und arbeitete daheim unter den Augen seines Vaters redlich bis an den Tod desselben, der nicht lange darauf erfolgte. Die einträgliche Fabrik war ihm übergeben worden. Er hätte sich nun davon lossagen können; allein die Liebe zu seiner Mutter befahl ihm, sich dem Geschäfte treu zu unterziehen. Der Verkauf machte nun von 1771 an eine Menge Reisen nothwendig, auf welchen er so gut wie daheim den Handelsmann und Künstler zu vereinigen wußte. Den größten Theil der Zeit widmete er dabei allerdings seiner Kunst, für deren Verbesserung er aus innigster Liebe sorgte. Am meisten vortheilhaft war ihm der Aufenthalt in Hamburg, wo er vom Capellmeister Bach in kurzer Zeit viel lernte; dann in Leipzig, wo der Umgang mit Hiller ihm in höherer Ansicht der Kunst sehr nützlich war, so wie ihm die dasigen guten Concerte im Vortrage und im Dirigiren manche treffliche Lehre wurden. Nach dem Vorbilde der Leipziger Concerte errichtete er in seiner Vaterstadt 1780 ähnliche Winterconcerte und eröffnete sie mit Bach's berühmten Heilig. Seine Gattin Sophie, aus Erfurt, die früher seine Schülerin gewesen war, verschönte sie durch ihren angenehmen und sehr ausdrucksvollen Gesang. Seine Concertanstalt fand vielen Beifall und wurde seitdem fortgesetzt zur Freude seiner Mitbürger und zum Besten der Kunst, der er sich von jetzt an immer mehr hingab. Er ertheilte nicht allein vielfachen Unterricht, sondern wendete auch seine Zeit zu mancherlei Compositionen an, die sich durch Klarheit, Gefälligkeit, Würde und edle Haltung, wenn auch nicht durch hohen Flug Epoche machender Phantasie auszeichnen. Nichts Neues und Schönes, am wenigsten von Haydn und Mozart, blieb ihm verborgenn; kurz er lebte, von der Welt nun schon hochgeachtet, immer mehr in der Kunst, daß er sich endlich entschloß, seine einträgliche Fabrik aufzugeben, nachdem er zur Verbreitung der Musik eine Leihanstalt für Musikalien errichtet hatte. Seine Gattin liebte die Musik nicht minder als er, hatte sich durch ihn zur guten Clavierspielerin gebildet und versuchte sich selbst in kleinen, sehr artigen Compositionen. Mit Eifer und Anstrengung arbeiteten Beide in der Kunst und für sie; doch wurde es ihnen nicht immer leicht, sich und ihre zahlreiche Familie durch sie zu ernähren. Er sah sich daher genöthigt, in seinen Tonsätzen, die er zum Druck beförderte, auf die Kräfte einer nicht zu geringen Zahl von Liebhabern zu sehen, und so kamen denn meist leichte Sonaten für's Clavier, kleine Orgelstücke, auch Ei-

niges für Gesang heraus. In einer solchen Sammlung 1782 befinden sich auch mehrere sehr hübsche Kleinigkeiten von seiner Frau. Die Kunst nährte aber nicht so gut, als früher der Verkauf der Plüschmützen; er sahe sich genöthigt sein Heil in der Fremde zu suchen. Er wanderte daher 1790 von den Seinen und ging zuerst nach Frankfurt a. M., wo er eine ziemlich gleichgültige Aufnahme fand. In London, wo er 1791 vor dem Könige und dann in der deutschen Kirche spielte, ging es weit besser, und in Petersburg wurde er 1792 mit 1000 Rubel Gehalt vom Hofe engagirt. Der Unterricht im Clavierspiele, den er den Höchsten des Hofes ertheilte, vermehrte seine Einkünfte bedeutend. Dennoch gab er seine Hofcapellmeisterstelle 1794 schon wieder auf, ohne daß man einen Grund anzugeben wußte, und wandte sich nach Moskau. Seine Gattin setzte unterdessen nicht nur die Leihanstalt fort, sondern hatte auch den Muth, die von ihrem Manne eingerichteten Concerte zu dirigiren. Alles ging in der besten Ordnung, bis der schwere Krieg beide Anstalten in's Stocken brachte. In dieser mißlichen Lage unternahm sie eine Reise zu ihrem Gatten nach Moskau, hielt sich jedoch nur kurze Zeit bei ihm auf; 1798 war sie wieder in Erfurt und errichtete daselbst eine Erziehungsanstalt für Mädchen, die sie nicht allein in der Kunst, sondern auch in gewöhnlichen, zum Leben gehörenden Gegenständen unterwies. Er blieb dagegen in Moskau, wo er durch anerkannt guten Clavierunterricht und durch Herausgabe mehrerer Werke, meist für Clavier und Orgel, sich ein gutes Fortkommen im Bürgerlichen verschaffte und in Ansehen stand. Seinen Einfluß auf Verbesserung der dortigen Tonkunst wußte er noch durch fleißige Aufführungen großer Musikwerke geltend zu machen. Diese rastlose Thätigkeit für die Tonkunst erhielt sich bis an sein Ende. 1820 lebte er im Hause der dortigen Fürstin Nisowitz, und starb am 29. März (nach Anderen am 25.) 1822, im 75sten Jahre seines Lebens. In seinen früheren Compositionen, welche Gerber im alten und neuen Lexicon bis zur 21. Nr. verzeichnete, hatte man bei aller Schönheit derselben doch eine große Nachahmung der Bach'schen Art bemerkt, wovon er sich in seinen späteren befreit hatte. Er hatte am Melodiösen und Gefälligen gewonnen, ohne die gründliche Haltung im Harmonischen und Aesthetischen zu vermindern. In Moskau stieg die Zahl seiner gedruckten Musikhefte bis auf 50, wovon die wenigsten nach Deutschland gekommen sind. Noch jetzt wird man viele mit Nutzen zum Unterricht schon vorwärtsgeschrittener Schüler verwenden. Unter seinen Werken sind auch einige für 3 Hände von besonderer Schönheit. Eine seiner Schülerinnen hat dem verdienten Manne ein Denkmal von Granit setzen lassen. G. W. Fink.

Hatamo, s. Kabaro.

Hattasch, 1) **Disma**, Violinvirtuos, von 1751 bis an seinen Tod, der am 13. October 1777 durch einen Schlagfluß schnell erfolgte, in Herzoglich Gothaischen Diensten, wurde geboren zu Hohemaut in Böhmen 1725, und bildete sich bei verschiedenen Meistern dortiger Gegend. In seiner Blüthezeit gehörte er zu den vorzüglichsten damaligen Violinspielern. Er hat auch mehrere Solo's für sein Instrument und einige Sinfonien componirt, die aber nicht gedruckt wurden. Seine Gattin — 2) **Anna Franzisca**, glänzte als Sängerin auf dem Theater zu Gotha. Sie war eine geborne **Benda** (s. daher dies. Art.). — 3) **Heinrich Christoph** H., Componist von den Operetten „der Barbier von Bagdad", „der ehrliche Schweizer", und „Helva u. Zeline", war Schauspieler, und blühete in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts. Aus der letztge-

nannten Operette sind einige einzelne Piecen, auch verschiedene Arrangements gedruckt worden.

Hatzfeld, 1) August Graf v., zwar nur Dilettant, aber einer der fertigsten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts. Er war Domherr zu Eichstädt, und hielt sich die meiste Zeit am Churfürstlich Mainzischen Hofe auf. Als Musiker verdankte er viel dem berühmten Bachon in Paris, mit welchem er im freundschaftlichsten Verhältnisse lebte. Auch Mozart war ein inniger Freund von ihm und trug nicht wenig zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung bei. Seine größte Kunstfertigkeit entwickelte er im Quartettspiele. Er starb im Januar 1787, im 31sten Jahre seines Lebens. Auch ein Graf — 2) Hugo von Hatzfeld, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Mainzischer Gesandter in Berlin, zeichnete sich durch viele gründliche musikalische Kenntnisse und Kunstfertigkeiten aus, namentlich als Sänger. Reichardt sagt von ihm, daß er eine der schönsten Tenorstimmen u. einen sehr geschmackvollen Vortrag besessen habe. Er war ein intimer Freund von Dalberg, dem er auch die 6 Romanzen dedicirte, welche er bei Werkmeister in Berlin 1807 herausgab. Dieselben sind mit vielem Gefühl und feinem Geschmacke componirt. Endlich — 3) ist auch eine Gräfin von H. als ausgezeichnete Sängerin u. Clavierspielerin merkenswerth. Um 1783 lebte sie zu Bonn, nachher aber zu Wien, in welcher letzteren Stadt sie auch ihre musikalische Bildung erhalten hatte. Allen Nachrichten zufolge war sie eine größere Künstlerin als alle Sängerinnen und Clavierspielerinnen, welche zu damaliger Zeit öffentlich als solche in der musikalischen Welt erschienen. Ein solches Zeugniß giebt ihr besonders das Jahrbuch der Tonkunst von 1796, wo auch erwähnt wird, daß sie 1793 auf einem Privattheater zu Wien die Rolle der Aspasia in Salieri's Axur überaus schön gesungen habe. Mehr ist nicht von ihr bekannt. 11.

Haube, s. Hut.

Hauck, s. Hauk.

Haudimont, l'Abee, Etienne Pierre, Meunier d', geb. zu Bourgogne 1730, stammt aus einer adeligen Famile und wurde zu Dijon erzogen. Viel Talent und eine ausnehmende Liebe zur Musik bewirkten, daß er diese auch zu seinem hauptsächlichsten Berufe erwählte. In seinem 24sten Jahre übernahm er die Capellmeisterstelle zu Chalons, die er sechs Jahre verwaltete. Nach der Zeit ging er nach Paris, wo Rameau, sein Landsmann, ihn noch ferner in der Composition unterrichtete. Als Bordier starb, erhielt er 1764 die Capellmeisterstelle an den St. Innocens. Damals machte er sich besonders durch viele Kirchenmusiken, Messen uud Motetten berühmt, die öfters im Conc. spirit. und auch am Hofe mit vielem Beifalle aufgeführt wurden. Und in der That auch gehörte er zu den besten Kirchencomponisten Frankreichs. 1765 leitete er die Musik-Aufführungen, welche bei dem Krönungsfeste zu Rheims statt hatten. 1774 ward er zum Capellmeister an St. Germain l'Auxerrois zu Paris erwählt. Auch in dieser Stellung schrieb er hauptsächlich nur Kirchenmusiken, und fürs Theater nur einzelne Acte, welche letztere nie gedruckt worden sind. Er starb in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts. N.

Haue nennen die Trompeter eine Art Zungenschlag, die sie beim Blasen der Feldstücke anzubringen pflegen und für ein besonderes Kunststück halten, deren Ausführung ehedem auch nur Wenigen bekannt war, bis Altenburg in seiner „heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-

kunst" nähere Auskunft darüber gab. „Die Haue", sagte er, „ist von verschiedener, eigentlich aber nur von zweierlei Art. Die erste kann man die überschlagende heißen, weil sich bei ihrer Ausführung allemal zwei gewisse Töne gleichsam überschlagen. Die zweite nennt man die schwebende, weil der Ton, auf welchem man sie anwendet, mit einer Schwebung oder Bebung, bald stark bald schwach, auch bald crescendo bald decrescendo, angegeben wird. Bei jeder Art von Haue aber werden von dem Trompeter die Sylben Tobo in das Mundstück kurz ausgesprochen oder eigentlich nur mit der Zunge und einem Hauch ausgestoßen. Bei der ersten Art wird der zweite überschlagende Ton, der immer das nächst unter dem zuerst angegebenen Tone liegende Intervall von dem Dreiklange des Grundtones der Trompete ist (z. B. bei einer Es-Trompete b, wenn zuerst es angegeben, oder es, wenn zuerst g angeblasen wurde), nur ganz kurz gehört, der erste Ton darnach aber noch einmal stark angegeben und etwas länger ausgehalten. Ferner ist noch zu erinnern, daß die Haue immer nur am Ende eines Feld- oder Tafelstücks, keineswegs aber, oder doch nur höchst selten, in der Mitte oder beim Principal angewendet wird."

Hauk (zuweilen auch Hauck geschrieben), Wenzel (nicht Wilhelm), geboren am 28sten Februar 1801 zu Habelschwerdt in der Grafschaft Glatz, und gestorben zu Berlin am 30sten November 1834, wurde von dem Organisten Deutsch im Gesang, auf dem Clavier, der Violine, Orgel und mehreren Blasinstrumenten mit so gutem Erfolge unterrichtet, daß er schon im 13ten Jahre den Schulgehülfendienst im nächstgelegenen Dörfchen versehen konnte. Sechszehn Jahre alt kam er als Schreiber zu einem Oberbeamten nach Breslau, wo er durch einen glücklichen Zufall den Musikdirector Heinrich Birnbach kennen lernte, welcher, des Jünglings Kunstliebe und gründliche Bildung gewahrend, dessen Freund und Lehrer wurde, und unter seiner Aegide denselben später als talentvollen Pianisten zuerst ins große Publikum einführte. 1825 begab er sich nach Weimar, um bei Hummel, seinem Lieblingscomponisten, die letzte Feile zu erhalten. Fruchtbringend genoß er zwei Jahre lang dieses trefflichen Mentors lehrreichen Unterricht, und strebte eifrigst, dem herrlichen Vorbilde immer näher zu rücken. Nach einigen kleinen Ausflügen fixirte er sich seit dem Jahre 1828 bleibend in Berlin; seine glänzende Virtuosität verschaffte ihm bald Zutritt in den angesehensten Häusern, namentlich bei dem kunstliebenden Fürsten Radziwil. Er erhielt zahlreiche Schüler, erfreute sich der Auszeichnung, zum Lehrer der Königl. Prinzessinnen Carl, Wilhelm und Albrecht von Preußen ernannt zu werden, und producirte sich oftmals mit gesteigertem Beifalle in vielen Concerten und Privatzirkeln. Wie nun auch seine Arbeiten eines ausgebreiteten Antheils gewürdigt wurden, hätte er in solch ehrenvoller Stellung der angenehmsten Zukunft entgegensehen können, wenn ihm vom Schicksal ein längerer Erdenwandel bestimmt gewesen wäre. Allein die geschwächte physische Constitution stand im schneidenden Widerspruche mit einer übergroßen Geistesanstrengung; kaum heimgekehrt von einem Besuche in Wien, und aus den nutzlos gebrauchten Emser Heilbädern sank er auf ein kurzes Krankenlager, und ein plötzlicher Lungenschlag zerknickte die zarte Blüthe. Von H's Compositionen sind mehrere Pianoforte-Sonaten, Rondo's, Variationen, Divertissements, Capriccio's ꝛc., Ouverturen, Gesänge, Balletstücke ꝛc. theils handschriftlich, theils gestochen, theils unter der Presse. August Kahlert hat dem Hingeschiedenen in der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik Jahrgang 2 Nr. 5 und 6 in einer nekrologischen Biographie ein herzlich freundliches Denkmal gesetzt. —d.

Hauptaccord, wird von Einigen auch wohl der **Dreiklang** genannt. S. indessen auch den Art. **Grundaccord**.

Hauptharmonie (im Gegensatze zu **Nebenharmonie**), s. **Harmonie**.

Hauptkanal ist diejenige Windröhre einer Orgel, welche mit den Balgschnautzen verbunden ist, und den von den Bälgen unmittelbar erhaltenden Wind den mit ihm verbundenen Nebenkanälen zuführt. Er besteht aus 4 winddicht mit Leim und hölzernen Nägeln zusammengefügten Brettern. Seine Weite richtet sich nach der Anzahl und Größe der zu speisenden Orgelstimmen, u. darf nicht zu weit, viel weniger aber noch zu eng seyn, weil Letzteres ein Schluchzen des Orgeltones veranlaßt. Ueber seine Weite giebt mathematische Gewißheit: Töpfer's „Orgelbaukunst" § 103 S. 100 2c. Der Hauptkanal kann ungetheilt bleiben, aber auch getheilt werden (s. **Getheilter** oder **Separirter Hauptkanal**). Mit ihm sind die Balgschnautzen verbunden, die Contraventile, die, da sie im Hauptkanale liegen, auch **Kanalventile** genannt werden, dem Winde den Ausgang nach den Bälgen versperren. Mehr in dem Artikel **Kanal**. Außerdem liegt in ihm noch das **Haupt-Sperrventil**, wodurch der Wind vom ganzen Werke zurückgehalten, oder ihm zugeführt werden kann. Dies Ventil hat den Nutzen, daß dem Heulen, ohne fernere Untersuchung, aus welcher Orgelabtheilung es kommt, sogleich abgeholfen werden kann. Ebenso befindet sich darin auch der Zug **Evacuant** oder **Windablasser** und der **Gazeschweller**, so wie auf ihm die Oeffnung, wohinein die Windwaage gesetzt wird.

Hauptklavier, **Hauptmanual** oder **Haupttastatur**, ist unter mehreren Manualen einer Orgel dasjenige, auf dessen Windlade die größten und in der Regel die meisten Stimmen stehen. Es muß so angelegt werden, daß mit ihm ein zweites, und wenn noch ein drittes vorhanden, auch dieses mit beiden gedoppelt werden kann.

Hauptlade oder **Hauptwindlade** — eine Lade in der Orgel, auf der die größten u. meisten Principale nebst den stärksten u. meisten Stimmen stehen, weshalb, besonders wenn solche Laden weite Kanzellen haben und ihren Pfeifen dann der Wind durch weiten Aufzug ziemlich breiter Spielventile zugeführt wird, es zweckmäßig ist, daß sie zwei Windeinfälle erhalten, damit es den Pfeifen nicht an Zufluß des Windes fehlen kann, und das Schluchzen des Orgeltones möglichst vermieden werde.

Hauptmann, Moritz. Dieser so ausgezeichnete als bescheidene Künstler, Mitglied der Churfürstl. Hessischen Hof-Capellmusik, ward 1794 zu Dresden geboren. Sein Vater, Königl. Sächsischer Ober-Landbaumeister, bestimmte ihn zum Architekten, und ließ ihm daneben Unterricht in der Musik geben. Indessen zeigte sich bald eine überwiegende Leidenschaft für diese Kunst bei dem jungen H., und von seinem 17ten Jahre an widmete er sich ihr nur allein. Sein erster Lehrer war Spohr, damals Concertmeister in Gotha; unter ihm studirte er Composition, und suchte sich dessen meisterhaftem Geigenspiele zu nahen. Bei seiner Zurückkunft nach Dresden (1812) wurde er bei der dortigen Capelle angestellt. Eine Reise, die er später (1813) nach Prag und Wien unternahm, und die hierdurch gemachten Bekanntschaften sowohl als sein Ruf waren Ursache, daß er seine Stelle in Dresden aufgab und nach Rußland reiste. Hier brachte er fünf Jahre theils in Petersburg und Moskau, theils in Pultawa und Odessa zu, und zwar unter den vortheilhaftesten Verhältnissen; kehrte dann nach Deutschland zurück, und trat

einige Zeit nachher (1822) in die Dienste des Churfürsten von Hessen, wo er die Vakanzen zu einer Reise nach Italien benutzte. Naturforscher, Mathematiker und Musiker zugleich ließ er voraussehen, daß wir in den Werken des Hrn. Hauptmann des Guten wie des Schönen Viel finden würden, und folgende seine Werke zeugen kenntlich davon. Er componirte viele Lieder mit Clavierbegleitung, anacreontische Lieder und Gesänge, mehrere Duette für 2 Violinen, Sonaten für das Clavier, Quartette für 2 Violinen, Altgeige und Baß, Divertimento für Violine und Guitarre, Veni sancte spiritus! zu 4 Stimmen, Missa zu 4 Stimmen, pieces detachées für Clavier, eine Missa in G-Moll mit Orchester, Offertorium für 4 Singstimmen, Salve Regina, „Auf dem See", Gedicht von Göthe, für 2 Solostimmen und Chor, und die Oper „Mathilde". Mehrere andere Compositionen ruhen noch in seinem Pulte. Wer sich von dem so schönen als originellen Genius dieses lieblichen Sängers überzeugen will, der höre unter Anderem sein Salve Regina. So nur, in dieser hohen Einfalt nur konnte und durfte die heiligste der Mütter begrüßt werden, damit sie in dem Gruße der Freunde zugleich den von all' den Millionen empfange, welche der Heiland zu beglücken kam. Wahrlich, der Mann mit solchem Tiefgefühl für Religion, wie Hauptmann es in diesem Werke verkündet, verdient unter die vorzüglichsten Componisten gezählt zu werden. Bescheiden ruhet die Perle im tiefen Grunde des Meeres; an das Licht gebracht schmückt sie das Königshaupt. G.

Hauptmann, Lorenz, geboren den 15ten Jänner 1802 zu Grafensulz in Niederösterreich; bildete sich in der Musik mit solchem Erfolge aus, daß er schon als 12jähriger Knabe auf der Orgel Bedeutendes leistete. Bis zum 24sten Jahre stand er als geprüfter Lehrer dem Schul- u. Musikfache vor, ging darauf nach Wien, erhielt bezüglich seiner Fähigkeiten den Organistendienst im K. K. Theresianum und in der Paulanerkirche, studirte unter dem Capellmeister R. v. Seyfried die Composition, und bekleidet gegenwärtig das Chordirector-Amt an der Augustiner-Pfarrkirche der Vorstadt Landstraße. Bei einer prävalirenden Neigung zu religiösen Compositionen arbeitet er fleißig in diesem Fache, und hat bis zur Stunde folgende handschriftliche Werke vollendet: 3 Messen, 2 liturgische Gesänge und Responsorien für die Functionen in der Charwoche, 10 Gradualien und 6 Offertorien, desgl. mehrere 4stimmig ohne Begleitung, 1 Requiem, viele einzelne Fugen, Versette, Chöre, Präludien ꝛc. Nebst diesen: eine Gesangsschule, 48 Singduette in allen Tonarten mit Verbindung der Scala; mehrere Claviersonaten, Violin- und Orgelstücke ꝛc. 81.

Hauptmanual, s. Hauptclavier.

Hauptmelodie, s. Melodie.

Hauptnoten heißen diejenigen Noten, welche in den, einem Tonsatze zum Grunde liegenden, Grundaccorden (die auch Hauptaccorde heißen) enthalten, u. von den sog. durchgehenden u. Wechselnoten unterschieden sind. Es bedarf wohl nicht der Erinnerung, daß das Wort Ton u. Note hier gleichbedeutend gebraucht wird: diese ist das sichtbare Zeichen für jenen, und man darf daher, wie von Hauptnoten statt eigentlich Hauptt önen, auch wohl von durchgehenden u. Wechselnoten für durchgehende ꝛc. Töne reden. In Rücksicht auf den Vortrag nennt man in demselben Sinne auch wohl die Accentnoten, d. h. die Noten, die den grammatischen Accent haben, Hauptnoten, sie mögen nun zu der eigentlich zum Grunde liegenden Harmonie gehören oder nicht; ebenso auch die Noten, über wel-

chen das Zeichen einer besonderen Spielmanier steht, als Triller, Doppelschlag 2c. Die Note, oder vielmehr der dadurch bezeichnete Ton, auf welchem eine solche Figur angebracht wird, ist immer der Hauptton (Hauptnote), im Gegensatze zu den Hülfstönen, d. h. denjenigen, mit Hülfe derer die Figur ausgeführt wird, wie z. B. bei einem Doppelschlage oder Triller auf c, wo c die Hauptnote, der Hauptton, d und h aber die Hülfsnoten, Hülfstöne sind. k.

Hauptprincipal ist im Manual die Principalstimme 8′; sie wird selbst dann noch so genannt, wenn auch eine von 16′ in derselben Orgelabtheilung vorhanden ist, weil der Hauptton eines Manuals 8füßig ist. Da der Grundton des Pedales 16füßig ist, so heißt das Hauptprincipal im Pedale Principal 16′.

Hauptprobe, s. Probe.

Hauptregister, dasselbe was Hauptstimme in der Orgel, siehe Grundstimme.

Hauptsatz, s. Thema.

Hauptschluß, s. die Art. Cadenz, Finale und Tonschluß.

Hauptsperrventil ist das im Hauptkanale liegende Ventil, durch welches der Wind von allen Windkasten mit einem Male abgehalten oder zu ihnen zugelassen werden kann. Es wird dann besonders nützlich, wenn die Orgel heult und der Organist nicht schnell genug zu unterscheiden vermag, in welcher Abtheilung das Heulen ist, wo dann durch das Zustoßen des Hauptventiles dem Uebel und der Störung sogleich ohne weitere Untersuchung abgeholfen werden kann.

Hauptstimme, s. Stimme, auch Grundstimme oder Baß.

Hauptclaviatur, s. Hauptclavier.

Hauptton, s. Grundton und Hauptzeit. — Der Hauptton einer Orgel ist immer im Manuale 8′, und im Pedale 16′.

Haupttonart, s. Tonart.

Hauptventile, Spielventile, Windkastenventile (nach alten Schriftstellern Kastenklappen), Windladenventile, Kanzellen-Ladenventile, Laden-Windladen-Windklappen, Klappen, Paraglossae, sind die im Windkasten jeder Orgel befindlichen gerade auslaufenden und zweimal rauh belederten Hölzer, welche die Kanzellenaufschnitte winddicht decken, und die, da sie mit den Tastaturen durch Abstrakte 2c. verbunden sind, beim Anschlage einer Taste von ihren Kanzellenöffnungen abgezogen werden, dem sich im Windkasten befindlichen Winde den Eingang zu den Kanzellen und durch diese zu den Pfeifen öffnen. Am zweckmäßigsten arbeitet man sie aus so gehörig trockenem Eichen- oder Weißbuchenholze, daß sie nie nachtrocknen können; und um sie gegen das Verwerfen zu schützen, werden sie bis etwa zur Hälfte ihrer Stärke, und zwar der Quere nach, je nachdem sie lang sind, mit einer feinen Säge zwei- oder dreimal eingeschnitten; denn winddichter Anschluß an die Kanzellenaufschnitte ist ein wesentliches Erforderniß für sie. Das Ende, mit welchem sie nach dem Windkastenspunde hin gerichtet sind, heißt das Kopfende (Kopf, Klappenkopf, Hauptventilkopf), das diesem gegenüberstehende das Schwanzende (Klappen-Hauptventilschwanz), an dem sie vermöge eines Streifens Leder, das mit ihrer Belederung, die doppelt seyn muß, aus dem Ganzen geschnitten wird, hinten übersteht, daher Schwanz heißt, woran sie an den Windladenboden so angeleimt werden, daß dieser

Schwanz eine Art von Garnier bildet und den Ventilen eine ungehinderte auf- und abwärtsgehende Bewegung gestattet. Das Aufziehen derselben oder die dadurch entstandene Oeffnung muß so weit seyn, als nöthig ist, allen über einer Kanzelle stehenden Orgelpfeifen hinlänglichen Wind zu prompter, scharfer und klarer Ansprache zu verschaffen. Man nimmt an, daß der Flächeninhalt ihres Aufzuges der Breite des Hauptventiles gleich seyn muß, was aber nicht immer nöthig ist, wie sich das auch späterhin ergeben wird. Sie werden zur sicheren Deckung um 2''' breiter, als die Kanzellenöffnungen sind, gearbeitet, und stehen daher von beiden Seiten über diese um 1''' hervor. Ihre Schwere, da sie von unter ihnen liegenden Federn (Spielventilfedern) getragen werden, wirkt nicht, wie Einige wollen, nachtheilig auf die Spielart, wohl aber ihre Breite, indem sie, je breiter sie sind, desto mehr Widerstand vom Winde beim Aufzuge (beim Spielen der Orgel) finden, und so eine schwere und zähe (windzähe) Spielart erzeugen. Diesem großen Uebelstande entgegenzuwirken, müssen sie von beiden Seiten der Länge nach so abgekantet werden, daß ihr Rücken nur eine Breite von höchstens 2''' behält, damit sie vermöge dieses scharfen Rückens beim Aufzuge den auf sie drückenden Orgelwind mit Leichtigkeit durchschneiden können. Die zu ihrer Tragung bestimmte Spielventilfeder trägt nicht nur das Ventil, sondern drückt es auch windfest an. Geschähe das Letztere nicht, so würden die Pfeifen aller angezogenen Stimmen in dem Augenblicke ansprechen, wenn der Orgelwind in den Windkasten fällt, und so lange tönen, bis der Wind so kräftig geworden wäre, die Ventile selbst fest andrücken zu können. Damit nun aber auch die Ventile selbst keine Seitenbewegung machen können, wodurch die winddichte Deckung gefährdet würde, laufen sie entweder zwischen 2 Leitestiften (Leiter, Ventilleiter, Ventildraht, Hauptventildraht, Hauptventilleiter, Klappenleiter), oder ist in der Mitte ihrer Köpfe eine längliche Oese, und vor dieser ein Leitstift eingeschlagen, auf dem sie in unbewegter Richtung ungehindert auf- und ablaufen können. Je länger ein Ventil ist, je mehr die Pulpettenstange nach dem Schwanze hin angehängt ist, desto größer wird der Aufzug, folglich ist auch desto mehr Windzufluß da; desto weniger zwar ist ein Schluchzen des Orgeltones zu besorgen, desto schwerer aber wird die Spielart. Zur leichten Spielart trägt ein mehr kurzes als langes, ein mehr schmales als breites Spielventil, so wie das Anhängen der Pulpettenruthe bei, wenn sich diese nämlich mehr nach dem Kopfe als nach dem Schwanze hin befindet. Da von verhältnißmäßigen Hauptventilen und deren richtigem Aufzuge so sehr Viel abhängt, so möge hier ein nach einer Orgel genommenes Maaß (in Beziehung auf Länge, Breite, Stärke und Aufzug der Ventile), deren Pfeifen nicht nur alle prompt und gehörig kräftig ansprechen, sondern deren Spielart hinsichtlich ihres flachen Falles und ihrer Leichtigkeit zu den vorzüglichsten gehört, seinen Platz finden. Die Windlade enthält 12 Stimmen, darunter eine Zungenstimme von 16', eine solche Labialstimme, eine von $10^{2}/_{3}$, von $6^{1}/_{5}$, drei von 8', wobei eine solche Zungenstimme 2c. Die Länge der Hauptventile beträgt auf

C 1', $4^{1}/_{2}$''; auf c 1', $^{2}/_{3}$''; auf $\bar{c}$ $10^{1}/_{2}$''; auf $\bar{\bar{c}}$ $9^{3}/_{4}$''; auf $\bar{\bar{\bar{c}}}$ $9^{1}/_{4}$'';

die Breite beträgt auf

C $1^{7}/_{8}$''; — „ $1^{3}/_{8}$''; — „ $1^{1}/_{4}$''; — „ 1''; — „ $^{7}/_{8}$'';

sie öffnen sich auf

C 7'''; — „ 5'''; — „ $4^{1}/_{2}$'''; — „ 4'''; — „ $3^{1}/_{2}$''';

ihre Stärke beträgt bei

C 11'''; auf „ 10'''; — „ 9'''; — „ 8'''; — „ 7''';

Das rechte Maaß, wohin die Pulpettenruthe anzuhängen ist, kann, da dies sehr von der Länge der Ventile und Wellenräume abhängt, am sichersten und leichtesten an Ort und Stelle gefunden werden. Zu ihrer Belederung wird allgemein möglichst feines und wollreiches weißgares Schafleder, das ohne Erhöhungen (Buckeln) ist, genommen, die lange Lederwolle sorgfältig mit dem Sand- oder Glashobel so kurz abgehobelt, daß kein Lederfäserchen vom Winde abgelöst und durch den Windkasten bis vor die Luftspalte der Pfeifen getrieben werden kann, die dadurch stumm oder doch schlecht ansprechen würden. Einige Orgelbauer jetziger Zeit belедern sie mit rohgarem Schafleder; Zeit und Erfahrung müssen ergeben, welches Material das zweckmäßigste ist. Vor etwa 200 Jahren (s. Adlung mus. mech. Op. II. S. 32) wurden sie mit Tuch belegt; auch gab man ihnen zu jener Zeit eine perpendiculäre Richtung, und öffnete sie durch Stecher. Wenn gleich die Einrichtung, daß man sie durch Stecher öffnete, schon zu jener Zeit, wo der Orgelbau seinen höchsten Glanzpunkt erreicht hatte, als nicht zweckmäßig verworfen und eine zweckmäßigere und zwar horizontale Richtung den Hauptventilen gegeben, ihr Oeffnen durch Pulpettenstangen für zweckmäßiger nicht nur in jener Zeit, sondern auch bis jetzt anerkannt wurde, so gehen dennoch Orgelbauer, unbekannt mit dem, was in alter Zeit geschah, zurück zum Alten, was sie für neu und besser ausgeben; verwerfen, in jetziger Zeit die so sehr zweckmäßigen Pulpetten und öffnen die Hauptventile durch Stifte, die vermöge der Friction die Löcher in den Platten, durch die sie laufen, erweitern, sodann ein unangenehmes Rauschen des Windes aus dem Windkasten erzeugen und eine bedeutende Masse Wind vergeuden müssen. Außer der vorhin bezeichneten Art, die Hauptventile mit ihrem Schwanze festzuleimen, giebt es eine zweckmäßigere; nämlich: der Schwanz bleibt ganz weg. Statt dessen werden sie am Schwanzende von unten bis oben scharf abgekantet, die scharfe Kante, um einen Stützpunkt zu haben, an eine schwache und schmale Leiste gelehnt, wo dann das Ventil gegen seinen Schwanz hin, vermöge eines Einschnittes, auf einem gehörig starken und steifen Drath von Messing läuft. Der Orgelbauer Volkland zu Erfurt erfand in der Mitte des 18ten Jahrhunderts diese Einrichtung, die deshalb sehr zweckmäßig ist, weil die Ventile, wenn es nöthig wird, leicht herausgenommen und eben so leicht wieder eingesetzt werden können. In alten Zeiten gaben Orgelbauer, welche besorgt waren, daß es den großen Pfeifen der tiefsten Töne bei einer Kanzelle an hinlänglichem Wind zur gehörigen Ansprache fehlen möchte, deren zwei, folglich auch zwei Hauptventile (Doppelventile, Dopellippen). Da diese aber schwerer wie ein Ventil aufzuziehen waren, daher eine ungleiche Spielart gaben, so bemühten sich geschickte Orgelbauer, ihren Kanzellen für die tiefsten Töne eine so hinlängliche Weite zu geben, daß sie für diese, so wie für alle übrigen Töne, auch nur einer Kanzelle bedurften. Daß ihnen dies vollkommen gelang, ist an sehr vielen großen und von tüchtigen Meistern erbaueten Orgeln hinlänglich zu sehen. In Töpfer's „Orgelbaukunst" vom Jahre 1833 wird S. 126 vorgeschlagen, statt einer Kanzelle von beträchtlicher Weite deren vier, ja mehr noch und sogar so viele und lange als möglich zu geben, weil dadurch die Spielart leichter werde, was dort mathematisch bewiesen wird, was aber nach folgenden unumstößlichen Gesetzen ein Irrthum seyn muß. Je länger ein Ventil ist, desto mehr muß zur Vermeidung des zu tiefen Tastenfalles die Pulpettenruthe nach hinten an das Hauptventil angehängt werden; je weiter hinten aber dieser Anfang ist, je mehr solcher Ventile zusammen aufgezogen werden, desto schwerer muß auch die Spiel-

art werden; sie müssen um so schwerer wie ein Hauptventil aufzuziehen seyn, als ihr gemeinschaftlicher Flächeninhalt größer als der eines einzelnen Ventiles seyn muß, weil sie mehr Windzufluß als dieses geben sollen. Hierzu kommt noch: 4 Hauptventile bedürfen 4 Federn, jede Feder hat nicht nur ihr Ventil winddicht anzudrücken (s. Hauptventilfeder), sondern sie muß auch eine Abstracte und eine Taste tragen. Da zu diesem Tragen eine viermal größere Kraft wie zum Tragen einer Abstracte und Taste, die sich an Schwere alle gleich sind, nöthig ist, so ist auf diesem Wege eine leichtere Spielart zu erreichen nicht wahrscheinlich. Hierzu kommt noch: je mehr Ventile, desto größer wird die Lade; je größer diese, desto schwieriger ist sie zu arbeiten, desto mehr Material gehört dazu, desto mehr nimmt sie an Raum weg und um so kostspieliger muß sie werden.

Hauptventilfeder, Spielventil- oder Klappen-, auch Schlagfeder (in der Orgel), ist eine aus gehärtetem und gehörig starkem Messingdrathe verfertigte Feder, die vermöge ihrer elastischen Kraft das Hauptventil nicht nur trägt, sondern es auch so an den Kanzellenaufschnitt andrückt, daß der in den Windkasten einströmende Wind sich nicht zwischen die Ventile und die Lade zu drängen vermag, denn vermöchte er dies, so würden sämmtliche Pfeifen aller angezogenen Stimmen beim Eintritte des Windes in den Windkasten anblasen. Ferner trägt sie noch das mit dem Hauptventile verbundene Angehänge und dessen Taste, weshalb sie nicht nur die dazu nöthige Kraft haben muß, sondern auch nicht so stark seyn darf, daß ihre Kraft die Spielart erschwert. Ihre Form ist ein Gewinde (Federauge), das in 2 Schenkel von 5 bis 6″ Länge ausläuft, die an ihren scharfschneidenden oder stechenden Enden, nach Außen hin, im rechten Winkel, und zwar nur ungefähr $1/4$″ lang, gebogen sind, welche gebogene Theile, Federfüße, auch schlechtweg Füße genannt werden. Mit diesen und durch ihre eigene Kraft sichern sie ihren festen Stand unter den Hauptventilen, in deren Rücken der eine der Füße, der andere gerade darunter in den Windkastenboden versenkt wird. Damit sie keine Seitenbewegung machen können, laufen ihre Schenkel in den Einschnitten einer Federleiste. Ihr Federauge wird theils $1\frac{1}{2}$ und theils $2\frac{1}{2}$ Mal gewunden; letztere Augen sind von längerer Dauer als erstere, haben aber weniger Federkraft als diese. Solche Federn werden auch hie und da zur schnelleren Hebung der Pedaltasten unter diese gesetzt, und dann heißen sie Pedaltastenfedern.

Hauptventilleiter, s. Hauptventil.

Hauptventilöffnung, Windklappenöffnung, ist derjenige Raum, der sich beim Aufzuge eines Spielventiles zwischen diesem und seiner Kanzelle befindet.

Hauptwellenbrett, ein sich unter oder über einer Tastatur befindliches mit Wellen versehenes Brett, das mit einem andern, ihm zur Seite stehenden Wellenbrette oder mit mehreren solcher Bretter in unzertrennlicher Verbindung steht (s. mehr darüber unter Gebrochene Wellen).

Hauptwerk. Hierunter wird 1) im Allgemeinen jede vorzüglich große oder schöne und kunstgerechte Orgel, sodann 2) diejenige Abtheilung einer Orgel verstanden, auf deren Windlade die meisten, stärksten und größten Stimmen stehen.

Hauptzeit. Das erste Geschäft des Rhythmus ist, mehrere Einheiten, z. B. Töne, als eine zusammengehörige Folge von Zeitmomenten zu begreifen

A. ein Ganzes.

Das zweite Geschäft: dieses Ganze durch Theilung faßlicher, übersichtlicher zu machen

B. Eins. I I I C. Eins. I I

Zu diesem Zwecke müssen aber die Abtheilungen ein bestimmtes Zeitverhältniß gegen einander haben, und das einfachste Zeitverhältniß ist das der Gleichheit. Die Verwirklichung des Rhythmus beginnt also damit, anzunehmen, daß alle einzelnen Momente, z. B. Töne, der Zeit nach gleich, und alle Abtheilungen von einer gleichen Anzahl dieser gleichen Momente erfüllt, also wiederum gleich seyen. Nehmen wir z. B. die Größe jedes einzelnen Moments gleich der Geltung eines Viertels an, so sehen wir in der obigen Figur A alle Einzelnheiten von gleicher Zeitlänge, der Dauer eines Viertels; bei B sehen wir diese Einzelnheiten in die kleinste Abtheilungsweise von je zwei Einheiten zusammengefaßt; bei C finden wir die nächst größere Abtheilungsweise von je drei Einheiten. Wir sehen die einfachen Tactordnungen, zweitheilige und dreitheilige, vor uns. Aber jede dieser Abtheilungen (oder, wie wir sie nun nennen dürfen, jeder dieser Tacte) ist ein kleineres Ganze für sich, das mit seinem ersten Tone anfängt; dieser erste Ton ist in sofern das Hauptsächlichste, die **Hauptzeit**, oder auch der Hauptton, der rhythmische Hauptton, der Haupttactton genannt. Damit wir dies nun nicht blos begreifen und sehen, sondern auch hören, erhält dieser Hauptton einen dynamischen Accent

er wird stärker angegeben und dadurch als Anfang und Hauptmoment der Abtheilung hervorgehoben. Dies ist der Begriff der Hauptzeit. Allein er erfährt nun nach zwei Richtungen erweiterte Anwendung. **Erstens** werden (aus Gründen, die im Artikel **Tact** nachzulesen sind) je zwei oder mehrere Abtheilungen der einfachen Tactordnung zusammengezogen zu größeren Abtheilungen; zwei zweitheilige z. B. in eine viertheilige, zwei dreitheilige in eine sechstheilige

Hier haben wir nun eine wirkliche Hauptzeit, und eine, die es in der frühern Abtheilung gewesen ist, jene vorzüglich, diese minder ausgezeichnet. Gehen wir in Zusammensetzungen noch weiter, machen z. B. aus zwei sechstheiligen Abtheilungen eine zwölftheilige

so erhalten wir drei Abstufungen accentuirter Töne: den wirklichen Hauptton, den, der es in der vorigen, und die, welche es in der ersten Abtheilungsweise gewesen sind. Man kann also je nach dem einen oder nach dem andern Gesichtspunkte bald alle diese, bald nur den wirklichen Hauptton Hauptzeit nennen. **Zweitens** theilen wir die Einheiten eines Tacts selbst in kleinere Einheiten z. B. das Viertel in zwei Achtel oder in drei Theile, die Achteltriole. Diese zwei oder drei Achtel sind wieder eine Ab-

theilung für sich; folglich ist das erste derselben in dieser Abtheilung wieder Hauptzeit

Solcher Abtheilungen können mehrere an einander gereiht

oder ihre Bestandtheile, **Tactglieder** genannt, können weiter zergliedert werden

und wiederum Hauptzeiten verschiedenen Grades ergeben. Auch hier kann man aber den Begriff der Hauptzeit nur für den ersten Zeitmoment im Tacte aufbewahren. Vergl. d. Art. **Tact** und **Tacttheil**. ABM.

Haus, Doris, erste Königl. Cammersängerin zu Stuttgart, wurde geboren zu Mainz am 13ten Mai 1807. Ihr Vater war Rheinbrückenmeister daselbst und ein wohlhabender Mann, der seinen Kindern eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden ließ. Neben dem gewöhnlichen Schulunterrichte erhielt daher unsere Doris H. von ihrem 9ten Jahre an auch Unterricht im Clavierspielen und im Gesange von dem als Musiklehrer damals in Mainz sehr geschätzten Kaiserl. Capellsänger Joseph Heidelof. Nach ihrer Confirmation kam sie in eine Erziehungsanstalt in Cöln, wo sie während ihres zweijährigen Aufenthalts von einem gewissen Herrn von Zenz ferner in Musik unterrichtet ward. Ein seltenes Talent und eine vorherrschende Neigung zur Kunst offenbarte sich bald bei ihr; der entschiedene Widerwillen ihrer Eltern gegen jedweden Künstlerstand aber verhinderte auf so lange wenigstens ein ihrerseits lebendigeres Erfassen und regeres Verfolgen jener unzweideutigen Aufforderungen der Natur, bis diese selbst ihr eine freiere, rücksichtslosere Bewegung im öffentlichen Leben gestattete. Das war der Zeitpunkt des Ablebens ihrer Eltern, das in der für den künftigen Beruf unserer Sängerin freilich glücklichen, für das damals noch unerfahrne junge Mädchen aber schrecklich kurzen Zeit von 17 Tagen erfolgte. Ein naher Verwandter in Cassel bei Mainz nahm sie hierauf zu sich, und dessen eigene Musikliebhaberei verschaffte ihr reichliche Gelegenheit, namentlich im Gesange sich weiter auszubilden. Aufforderungen, sich der Bühne zu widmen, ergingen ihrer herrlichen Stimme wegen bald in Menge an sie, u. besonders war es ein reicher Kaufmann, Carl Diehl, der sie durch Concerte, welche er ihr zu Liebe veranstaltete, dazu veranlaßte. 1825 betrat sie als Constanze in Mozart's „Entführung" zum ersten Male das Theater zu Mainz. Der allgemeinste Beifall krönte diesen ersten künstlerischen Versuch. Gleich darauf sang sie mit nicht minderem Glücke die Königin der Nacht in Mozarts „Zauberflöte", und dergl. Rollen mehr. In Folge dessen ward sie noch in demselben Jahre unter sehr vortheilhaften Bedingungen beim Stadttheater zu Frankfurt a. M. engagirt, und durch Fleiß und Talent schwang sie sich bald zum Lieblinge des dortigen Publikums empor. Im Jahre 1829 machte sie ihre erste Kunstreise nach

Carlsruhe und Stuttgart. Die Directionen der Hofbühnen in beiden Städten machten ihr die brillantesten Anerbietungen. Sie wählte Stuttgart, und trat 1830 ihr auf viele Jahre daselbst abgeschlossenes Engagement an. Das große Ansehen, welches sie sich seitdem dort sowohl als Concert- wie als dramatische Sängerin erwarb, und den ehrenvollen Ruf, welchen öffentliche Nachrichten, und nicht selten mit einer begeisterten Bewunderung ihrer Leistungen, von da aus auch im Auslande verbreiteten, hat sie selbst hier mit überraschender Wahrheit begründet durch eine zweite größere Reise, die sie 1834 über Frankfurt, Wiesbaden, Mainz nach Cassel, Braunschweig, Berlin und München machte. Namentlich war in letzter Stadt der Erfolg ihrer Darstellungen einer der glücklichsten, dessen wohl je sich eine deutsche Sängerin rühmen durfte, und gewiß nicht ohne wesentliches Zuthun des eigentlich inneren und äußeren Characters ihrer Kunst. Deutsch muß das Wort seyn, das sie spricht; deutsch der Ton, den sie singt; deutsch auch das Herz, das sie erfassen und heben soll, — und was könnte den Deutschen wohl höher heben, wohl tiefer ergreifen, als eben ein ächt deutscher Character auch in der Kunst? — Nicht fremd ist unsere Sängerin der italienischen Fülle und fränkischen Eleganz, und hat Mozart z. B. für *sie* gleichsam geschaffen, so weiß *sie* doch auch Rossini und jenem fränkischen Meister nützlich zu seyn; allein die deutsche Kraft und Gediegenheit ist und bleibt immer doch ein Hauptzug aller ihrer Darstellungen, und das ist derzeit wohl eine Seltenheit auch in dem deutschen Sängerpersonale, das sämmtlich fast mit unerklärlicher, aber betrübender Verkennung seines eigenen Ichs dem italienischen Spiele sich hinneigt. Dabei verliehen Kunst und Natur ihr eine ergreifende Grazie, diese in dem voll, hoch und regelmäßig gebauten Körper, und einer melodisch wohltönenden Sprache, jene in dem richtigen, freien Gebrauche der verliehenen reichen Mittel, indem sie nicht selten, und hauptsächlich in den, ihrer ganzen Individualität vorzugsweise entsprechenden, hochtragischen Parthien (Donna Anna, Fidelio, Romeo, Vestalin, auch Desdemona u. a. dergl.) eine mächtige Schönheit gestaltet, wo mit ihrer graziösen Mimik sich der Gesang ihrer vollen, klang- und seelenreichen Stimme verbindet. Was dieser vielleicht nach den Anforderungen vieler der neueren Componisten an Umfang und bloßer Kehlfertigkeit abgeht, das ersetzt sie durch Reinheit und überaus geschmackvollen Vortrag, und welche Fehler man auch an ihrer Darstellung hat aufsuchen wollen, sie bleibt immer eine der *ersten* deutschen Bühnensängerinnen jetziger Zeit.

Hauschka, Vincenz, Rechnungsrath bei der K. K. Familiengüter-Buchhalterei in Wien, wurde am 21sten Jänner 1766 zu Mies in Böhmen geboren, erhielt von seinem Vater, dortigem Schullehrer, den ersten Musikunterricht, und kam schon mit acht Jahren als Sängerknabe in die Prager Domkirche, wo er auch die Humaniora hörte, bei Seeger den Generalbaß studirte, durch Christ die Anfangsgründe des Violoncellspiels erlernte, und aus prädominirender Vorliebe mit eisernem Fleiße und rastloser Uebung darauf binnen kurzer Zeitfrist dermaßen sich vervollkommte, daß er, kaum Jüngling noch, in die Hauscapelle des kunstliebenden Grafen Joseph von Thun aufgenommen wurde. Nach dem Tode dieses Mäcens (1788) besuchte er Karlsbad, Dresden, und ließ sich fast in allen Hauptstädten Deutschlands, mitunter in selbstgesetzten Concertstücken, unter großem Beifalle hören. Später fixirte er sich in Wien, erwarb sich durch seine theoretischen Kenntnisse und praktische Virtuosität zahlreiche Freunde, wie auch durch deren gewichtigen Einfluß 1793 die Aufnahme in oben genannte Hofbedienstung. Dem Wunsche der Kaiserin Theresia zufolge übte er auch den Baryton, und

producirte sich in den häuslichen Zirkeln der erlauchten Herrscherfamilie öfters mit eigens zu diesem Behufe von Eibler, Paer, Weigl u. A. componirten Tonstücken. Mehr noch erweiterte sich H's artistischer Wirkungskreis durch die Begründung des großen Musikvereins und der daraus abstammenden Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates. Den thätigsten, wahrhaft fruchtbringenden Antheil nahm er eben sowohl als Ausschußmitglied an der Organisirung des Gesammtkörpers, so wie des Conservatoriums, als Vorsteher der Singschule, Cassier und Rechnungsführer, als Director der Gesellschaftsconcerte und wöchentlichen Abendunterhaltungen, welche er zum nützlichen Privatvergnügen der Mitglieder, und zur Aufmunterung der Zöglinge zuerst ins Leben rief. Von seinen Arbeiten sind 6 Sonaten für das Violoncell, 3 Lieder und eben so viele Canons durch den Druck veröffentlicht. Handschriftlich verwahrt der bescheidene Meister, welcher immerdar nur als anspruchsloser Kunstliebhaber erscheinen wollte, noch mehr: 3 Violoncell-Concerte, verschiedene Divertimenti, 5 Duette und desgl. Quintette für den Baryton, dreistimmige Notturno's mit Mandolin-, Viola- und Violoncell-Begleitung, mehrere Lieder, Psalme für Vocalchöre u. s. w. —d.—

Hause, Wenzeslas, Professor des Contrabasses an dem Conservatorium zu Prag, ist derzeit vielleicht der größte, kunstfertigste Contrabassist in Deutschland. Er schrieb eine Méthode complète de Contrebasse approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Musique à Praque, und mehrere Hefte Etuden für das Instrument, die keinem Contrabassisten, der es ehrlich mit sich und seiner Kunst meint, fehlen sollten; bis auf den heutigen Tag ist noch nichts Zweckmäßigeres und Besseres für den Contrabaß geschrieben worden. Eine ausführliche Critik jener Schule steht in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1829, pag. 405 ff. und 425 ff.

Hausen, Johann, Harfenvirtuos, geboren im März 1698 zu Großen-Mehlra, im Fürstenthume Schwarzburg, erlernte die ersten Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater, der daselbst Cantor war; indeß war er zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, besuchte die Schulen zu Mühlhausen, und bezog endlich die Universität zu Jena. Hier war ein eigenes sog. musikalisches Collegium, dem er zwei Jahre lang, seiner guten musikalischen Kenntnisse und auch praktischen Gewandtheit wegen, die er sich in Mühlhausen erworben hatte, mit dem besten Erfolge vorstand. Dies bewog ihn, die juridischen Studien ganz aufzugeben und sich ausschließlich der Musik zu widmen. Er ging 1729 nach Weimar, wo er auch sogleich, in Folge seines trefflichen Harfenspiels, als Herzogl. Cammermusikus angestellt wurde, und endlich am 5ten December 1733 starb, nachdem er kurz vorher noch mit der Erfindung einer Harfe sich beschäftigte, auf welcher man auch ohne die sog. Halbtöne in allen Tonarten accompagniren könne, die er übrigens nicht zu Stande brachte.

Hauser, Franz, geb. 1798 zu Wien, wo er auch seine Bildung als Sänger erhielt. Er gehört zu der geringen Zahl deutscher Bühnenkünstler, denen eine gründliche musikalische Bildung nachgerühmt werden kann, und zu jener glücklichen Gattung von Bässen, welche die Extreme der Höhe und Tiefe zwar nicht erreichen, aber bei künstlerischer Umsicht für den größten Theil der Baßpartien und Baritone durch ein kraftvolles und in seinem Umfange gleiches Organ geeignet sind. Behagt dem Freunde italienischer Gesangsweise die Schwebung seines Portamento, und die Deutlichkeit, Rundung und Abgeschliffenheit seiner Coloratur, verbunden mit Eleganz und Reichthum in den Fermaten und Verzierungen, so freut sich der Ver-

ehrer deutscher Gesangsweise, einen Sänger zu hören, welcher solchen Vorzügen die geistige Bedeutsamkeit der Composition nur höchst selten opfert, deutlich declamirt, die Harmonie ehrt, und dem darzustellenden Charakter Schritt vor Schritt folgt. Als eigentlicher Bühnensänger scheint er früher, namentlich in Wien, eine glückliche Periode gehabt zu haben; doch dürfte das flüchtige Theaterleben seinem ernsten Kunststreben, welches sich mehr der religiösen Musik zugewendet hat, wenig zusagen. H. steht jetzt als Opernsänger mit sich selbst im Widerstreit, und dies ist sicherlich die Ursache des geringeren Beifalls, welcher seinen Leistungen in diesem Gebiete der Kunst in der letzteren Zeit zu Theil geworden ist. Das Engagement beim Leipziger Stadttheater hat H. jetzt aufgegeben, und ist einem Rufe an das Königl. Operntheater in Berlin gefolgt; als Concertsänger verdient er unbedingte Achtung. Schließlich ist zu bemerken, daß sich dieser praktische Künstler eine vielseitige Bildung erworben hat und im Besitze einer reichen Sammlung älterer musikalischer Werke, namentlich seltener Handschriften von J. S. Bach, ist.

Häuser, Johann Ernst, s. Literatur.

Häusler, Ernst, Director des evangelischen Musikchors in Augsburg, beliebter Componist, Virtuos auf dem Violoncell und Sänger. Er wurde ums Jahr 1766 in Stuttgart geboren, und ist ein Zögling der ehemaligen Herzogl. Carlsschule daselbst. Um's Jahr 1784 verließ er sein Vaterland, um eine musikalische Reise zu machen, auf welcher er sich nicht ohne Beifall an mehreren Fürstenhöfen und selbst an denen in Wien und Berlin hören ließ. Endlich kam er auch nach Donaueschingen, wo er vom Fürsten von Fürstenberg eine Anstellung als Hofmusikus erhielt, und einige Jahre in dessen Diensten verweilte, bis er 1791 durch glänzende Versprechungen nach Zürich in der Schweiz gelockt wurde. Hier glänzte er nun nicht nur als Virtuos auf dem Violoncell, sondern auch als angenehmer und ausdrucksvoller Sopransänger in den dasigen Concerten; und obgleich er als Sänger das Besondere hatte, daß er gleich den spanischen Sängern, welche vor länger als 200 Jahren den Sopran in der päpstlichen Capelle zu besetzen pflegten, durchaus fistulirte, so hatte er es doch durch angewandten Fleiß so weit gebracht, daß er auch hierin durch seine Kunst Aufsehen erregte. Der Mangel einer guten Stimme hat ihn gezwungen, zu diesem Nothbehelf seine Zuflucht zu nehmen. Zugleich zog er für das dasige Concert drei brauchbare Sängerinnen. Im Jahre 1797 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück und ließ sich vor dem Herzoglichen Hofe in Stuttgart, sowohl als Sänger wie als Violoncellist, mit vielem Beifalle hören. Von da wandte er sich als Musiklehrer nach Augsburg, wo er um 1802 die oben genannte Stelle als Director des evangelischen Musikchors erhielt. Von seinen Compositionen für die Cammer und das Concert, fast sämmtlich in einem angenehmen, leichten und fließenden Style geschrieben, sind die bedeutendsten: 1 Concert, 2 Concertino's und 1 Divertissement, „Echo" betitelt, für das Violoncell; 1 Concertino für die Violine; 1 Concert für die Flöte; 1 concertirendes Sextett für 2 Violinen, 2 Hörner, Bratsche und Violoncell; Schiller's Todtenfeier (Cantate, 1807 im Clavierauszuge gestochen); 6 Duette für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte; 6 Sammlungen von Canzonetten mit Begl. des Pfte. oder der Guitarre; 3 Arien für den Sopran mit Begl. des Orchesters oder Pfte.; 6 Sammlungen Lieder mit Begl. des Pfte.; Huldigungslied zum Regierungs-Jubelfeste des Königs Maximilian Joseph von Baiern. Alle diese Werke sind meistens bei Gombart in Augsburg und bei Andre in Offenbach herausgekommen. v. Wzrd.

Hausmann, 1) **Valentin**, geboren in Nürnberg um 1484, war ein Freund Luther's und des berühmten Capellmeisters Johann Walther, mit welch' Letzterem er auch mehrere Reisen machte. Von seinen Werken ist für unsere Zeit noch übrig der Choral „Wir glauben All' an einen Gott", den er in seiner Blüthezeit um 1520 schrieb. Sein Sohn, der ebenfalls — 2) **Valentin** hieß, war gegen Ende des 16ten Jahrhunderts Rathsherr und Organist zu Gerbstädt. Er componirte viele Arien, mehrstimmige Lieder und andere Gesänge, Intraden, Paduanen, Gagliarden, auch Madrigalen, Canzonetten und andere Sachen, die einzeln und in Sammlungen unter allerhand Titeln erschienen. Gerber liefert in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich langes Verzeichniß davon. Dieses Sohn, der sich auch — 3) **Valentin** nannte, war Organist zu Löbejin, und stand zu seiner Zeit in großem Ansehen; dess' Sohn, wieder ebenfalls mit Vornamen — 4) **Valentin** genannt, brachte seine Jugendzeit auf der Thomasschule zu Leipzig zu, wo besonders Knüpfer und Fabricius ihn in Musik unterrichteten. Während seines nachherigen Aufenthalts auf der Academie zu Erfurt lebte er daselbst ein ganzes Jahr als Gefangener in einem Kloster, in welches er sich unbedachtsamer Weise hatte einschließen lassen. Nach seiner Befreiung daraus durch List, wandte er sich nach Tübingen, um daselbst seine Studien fortzusetzen, kam aber bald als Altist in die Capelle zu Stuttgart, der damals Samuel Capricornus vorstand. 1689 ließ er sich bei Gelegenheit der Huldigungsfeier des Churfürsten von Brandenburg zu Halle als Claviervirtuos hören, wobei er auch Duette mit seinem damals noch sehr jungen Sohne (s. unten) sang. Der Fürst von Köthen, der ihm mit vielem Beifalle zuhörte, engagirte ihn sogleich als Hofmusikdirector und seinen Sohn als Hofmusikus; dies brachte ihm einen nicht unbedeutenden Ruf, und schon 1680 ward er als Domorganist zu Alsleben angestellt, welches Amt er jedoch nach kurzer Zeit schon einem Andern freiwillig überließ, um die übrige Zeit seines Lebens ruhig in seiner Vaterstadt Löbejin zuzubringen. Gerber schreibt ihm eine Abhandlung (Quaestiones, an sex vel septem sint voces?) zu, welche aber Manuscript geblieben ist. Sein schon erwähnter Sohn — 5) **Valentin Bartholomäus**, wurde 1678 zu Löbejin geboren, und von dem Vater in der Musik unterrichtet. Als dieser seine Dienste zu Köthen verließ, ging er, der Sohn, zu seinem Großvater nach Löbejin, der ihn noch weiter im Singen, Orgelspielen und in der Composition ausbildete, bis er 1691 zu seinem Vetter Edling nach Lauchstädt kam, der seine Erziehung vollendete. In seinem 16ten Jahre schon wurde er Amtsschultheiß zu Schafstädt. Als solcher studirte er auch noch zu Halle, und von hier aus besuchte er mehrere benachbarte kleine Höfe, für welche er eigene Tonwerke componirt hatte, die er dann auch selbst aufführen mußte. Solche Auszeichnungen machten seinen Namen berühmt. 1696 verlangte ihn der damalige Fürstl. Capellmeister Stock nach Sondershausen. Dann bekleidete er einmal das Hof- und Dom-Organistenamt zu Merseburg, und nach Zachau's Tode zweimal ein Organistenamt zu Halle. Doch muß sein Orgelspiel nicht besonders ausgezeichnet gewesen seyn, da er bei Proben in Berlin und Magdeburg gänzlich durchfiel. Endlich wurde er Organist zu Schafstädt, und 1717 sogar Bürgermeister daselbst. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geworden. In Mattheson's „Ehrenpforte" rühmt er sich, der Lehrer von 30 Organisten, und Verfasser von 4 theoretischen Abhandlungen gewesen zu seyn, die Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon namhaft macht, von denen man sonst aber nie etwas gehört hat. — Der Vollständigkeit wegen nennen wir auch aus der neueren Zeit einen

Violoncellisten Namens **Hausmann**, der sich übrigens noch durch Nichts besonders ausgezeichnet zu haben scheint.

Hausmann, wird in einigen Gegenden auch der Stadtmusikus oder sogenannte Stadtpfeifer genannt. Es ist dies natürlich ein bloßer Provinzialismus, in Folge dessen dann auch in eben den Gegenden die Gesellen und Lehrlinge, die ein solcher Stadtmusikus hat, und die gewissermaßen ein eigenes Musikcorps bilden, **Hausleute** heißen. Wahrscheinlich kommt diese Benennung nur daher, weil es das Amt eines solchen Stadtmusikus mit sich bringt, in jedem Privathause, wo er verlangt wird, mit seinen Gehülfen (natürlich gegen vorher accordirte Bezahlung) Musik (Hausmusik) zu machen.

Hausorgel, s. **Zimmerorgel**.

Hausse heißt im Französischen der **Frosch** (s. dies.) an dem Bogen der Geigeninstrumente

Hautbois (franz.), s. **Hoboe**. — In Folge dessen schreibt man im Deutschen auch wohl Hautboist statt Hoboist.

Hautbois d'amour, s. **Hoboe**.

Haute-contre, s. **Alt — Altstimme**.

Haute-taille, s. **Tenor**.

Hauteterre, s. **Hoteterre**.

Havinga, Gerhard, der holländische Uebersetzer von David Keller's „Tractat vom Generalbaß", war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist und Campanist zu Alkmaar in Nordholland, welche Stellen auch sein Vater bekleidet hatte, und gab eine Abhandlung von dem Ursprunge der Orgeln, auch einige „Clavier-Suiten" heraus, die der Organist Lustig aber mit dem Prädicat „Närrisch Zeug" bezeichnet.

Hawkins, John, Ritter von, geboren 1720 und gestorben am 21sten Mai 1791 (nach Andern 1790 und 1798, doch scheint das Jahr 1791 das richtigere zu seyn). Das einzige Werk, durch welches sich dieser Dilettant (denn weiter war H. eigentlich Nichts) einen unsterblichen Namen in der musikalischen Welt erworben hat, ist die Geschichte der Musik, die 1776 in 5 großen Quartbänden unter dem Titel „A General-History of the Science and practice of Music, by Sir John Hawkins" zu London erschien. Zu Abfassung dieses, wenn auch in mancher Hinsicht noch einseitigen und nicht richtigen, doch an Materialien zu einer wirklichen systematischen Geschichte der Musik sehr reichhaltigen Werkes ermunterte ihn die ansehnliche musikalische Bibliothek, welche er von dem berühmten Doctor Pepusch erhielt. Nachdem er sein Werk vollendet hatte, schenkte er das Manuscript dem Buchhändler Payne in London, der das Aeußere desselben aufs Schönste ausstattete, was aber zur Folge hatte, daß der Preis auf 6 Guineen oder 38 Thaler zu stehen kam, welche enorme Summe natürlich einer weitern Verbreitung des Buches sehr hinderlich seyn mußte. H. dedicirte es dem König von England. In einer vorangeschickten Abhandlung spricht er seine eigenen Ansichten von der musikalischen Kunst aus, und beleuchtet dann, hierauf fußend, den Zustand der Musik in den verschiedenen Zeitaltern überhaupt, von den ältesten bis auf seine Zeiten. Die eigentliche Geschichte selbst beginnt er natürlich mit der griechischen und hebräischen Musik. Den ersten Band schließt er mit der Epoche des Guido Aretin, dem er auch Alles das andichtet, was die Sage in der damaligen Zeit von ihm erzählte. Im zweiten Bande beginnt er mit den weiteren Fortschritten des Kirchen-

gesanges nach Guido, und kommt mit dem Schlusse desselben nicht weiter, als bis zum Ende des 14ten Jahrhunderts. Dieser Theil besonders enthält sehr viel Irrthümliches, was zwar von Burney's Eigenliebe nicht Alles, von späteren Schriftstellern jedoch zum größten Theile berichtigt worden ist. Der dritte Band erzählt über denselben Gegenstand bis zum Ende des 15ten Jahrhunderts. Was er hier über den Ursprung der Opern und Oratorien sagt, darf auch nicht durchgehends als ausgemacht angenommen werden. Der vierte Band handelt von der Musik der alten Schotten und Irländer, und reicht bis zum 17ten Jahrhundert. Im fünften Bande wird von den ersten Concerten und musikalischen Versammlungen in England gesprochen, und dann von der Einführung der Oper in England, ihren Componisten und Sängern. Dies ist der wichtigste Theil des ganzen Werkes, indem er alle die Vorzüge in sich vereinigt, die dem ganzen Werke noch einen besonderen Werth verleihen, nämlich daß er (was indeß auch schon in den früheren Bänden häufig vorkommt) viele Biographien der damals vorzüglicheren und einflußreicheren Künstler enthält, und zugleich Proben von deren Composition liefert. Frei von einem gewissen Nationalstolze, der ihn nicht selten auf Kosten der Ausländer für die englischen Künstler Partei nehmen läßt, ist H., wie sein Nachfolger u. fleißiger Nachschreiber Burney, allerdings auch hier nicht; doch verrathen Sprache und Ton des Verfassers dem Kundigen bald, wo die gefällige Vorliebe dem Verlangen der Wahrheit sich zu entringen strebt. Eine andere kleinere Schrift von H. ist die ausführliche Lebensgeschichte und Darstellung der künstlerischen Leistungen Corelli's, die 1777 in dem Universal-Magazine „Of Knowledge and Pleasure" (Aprilheft) erschien, eigentlich aber nur einen, in der besondern Bearbeitung dann weiter ausgeführten Auszug aus jener allgemeinen Geschichte bildet. Ueber die äußeren Lebensverhältnisse H's ist bis jetzt nichts Zuverlässiges bekannt. Nach Einigen soll er zu Hatton-Garden, nach Andern zu London selbst gelebt haben; ohne Zweifel ist Beides richtig.

Hayde, s. Heyden.

Haydn, (Joseph). Wenn je ein Künstler den Namen eines schönen Geistes im eigentlichen Sinne und mit voller Wahrheit verdient hat, wenn unter allen Künstlern der liebenswürdigste genannt werden soll, der am Reichsten Freude verbreitet hat und fortwährend die lauterste Freude zu spenden vermag: so ist es Joseph Haydn, die wahre Zierde der deutschen Musik. Jedem Künstler war eine bestimmte Idee gegeben; Palestrina die Weihe der römischen Kirche, Bach das Evangelium, Gluck die classische Oper. Haydn war die Gesinnung Inhalt. Er war ganz der Ausdruck seines Volks, ganz voll und rein. Bürgerlich ehrbar und rechtlich, in natürlichem Behagen, das das schöne Oestreich jeder Brust eingießt, in unschuldiger Herzensheiterkeit eines von außen und innen ungetrübten unaufgestörten, fernen Verlangens und fernhinreißender Ideen freien Lebensgenusses, kindlich liebevoll und fromm, innigerer Naturempfindung und froher, spaßiger Laune gern offen: so das Völkchen im nächsten Kreise um den väterlichen Herrscherthron Oesterreichs, und so sein eigenster Sänger. Als an diesen Thron und Zustand zu hart gerüttelt wurde, da starb er. Die nachherige Demüthigung und höhere Erhebung des Vaterlandes wäre ihm unverständlich gewesen und sollte ihm erspart werden. Wie er aber ganz das Kind seines Landes war, besiegelt das Stammlied der Kinder Oesterreichs: Gott erhalte Franz den Kaiser. Haydn hat es gesungen, kindlicher Weihe voll. Er hat es fortwährend geliebt vor viel größeren Schöpfungen. Im C-Quatuor schmückte er es mit den zierlichsten,

anmuthig frommsten Variationen; und als er im Jahre 1808 erwartete, mit dem Leopoldsorden geschmückt zu werden und sich kindlich darauf freute, wußte er sich auf nichts Besseres zu besinnen, das er dem Landesvater dabei sagen könnte, als: wie lieb ihm noch immer unter all' seinen Werken das Lied sey. So war sein Lebenslauf und so sein Wirken. — Er ward am 31. März 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Nieder-Oesterreich, nahe der Ungarnschen Gränze, bei dem Städtchen Bruck an der Leitha, geboren, er das älteste von zwanzig Kindern. Sein Vater Matthias, ein armer Stellmacher, klimperte nach gethaner Arbeit und Sonntags auf der Harfe und sang sich dazu Lieder frisch vom Herzen weg mit seinem milden Tenor. Die fromme Mutter Marie saß daneben und sang mit, und der fünfjährige Sepperl (Joseph) setzte sich auch dazu, strich mit dem Zollstab des Vaters auf dem linken Arme herum und spielte Geige. So traf die Leute einmal der Schulmeister aus Haimburg, ihr Vetter, und merkte, daß der Kleine ganz gehörig nach Tact strich. Er schlug den Eltern vor, ihm den Sepperl mit nach Haimburg zu geben, da solle er Musik lernen, und habe gar die Aussicht, mit der Zeit „ein geistlicher Herr" zu werden. So kam nun Joseph zum Vetter, lernte Lesen, Schreiben, den Katechismus, Singen, fast alle Blas- und Saiteninstrumente, sogar Paukenschlagen. Es waren die Spielkameraden seiner Kinderjahre; darum verstand er sich nachher so gut mit ihnen, und that ihnen immer zu Gute, mehr wie Ein Componist vor oder nach ihm. „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe", sagte er nachgehends oft, „daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu essen bekam." Es gehört zu den psychologischen Merkzeichen, daß der Kleine schon damals der Reinlichkeit und Ordnung wegen eine Perücke tragen mußte. — Drei Jahr mochte er in Haimburg gelernt haben, da kam der Hofcapellmeister Reutter nach Haimburg zum Dechanten, seinem Freunde. Er brauchte neue Chorknaben für seine Musiken in der Stephanskirche; der achtjährige Haydn wurde vorgeschlagen und bestand die Probe. Kannst du auch einen Triller schlagen, fragte Reutter? Nein, sagte Haydn erstaunt, das kann selbst mein Herr Vetter nicht! Reutter lachte herzlich über den naiven Knaben und nahm ihn mit nach Wien. — Nun war er Schüler im Capellhause von St. Stephan, wo er bis in sein sechszehntes Jahr blieb, guten Unterricht im Singen und auf Instrumenten hatte, nur in der Composition nicht. Zwei Lectionen gab ihm Reutter darin, und rieth ihm dann, er solle die Motetten und Salve, welche er in der Kirche absingen mußte, nach seiner Art umändern, das brächte ihn auf eigne Einfälle. Daneben arbeitete er sich mit Matthesons vollkommenen Capellmeister und Fuxens gradus ad parnassum herum, und wagte sich an acht- und sechszehnstimmige Sätze. „Das Talent", sagte er später", lag freilich in mir; dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts. Ich glaubte aber damals, es sey Alles recht, wenn nur das Papier recht schwarz voll Noten sey. Reutter lachte mich mit meinen Sätzen, die keine Kehle singen und kein Instrument spielen konnte, aus, und schalt mich, daß ich sechszehnstimmig componirte, ehe ich noch den zweistimmigen Satz verstünde." — Mit dem sechszehnten Jahre wurde Haydn, dessen Stimme gebrochen war, entlassen, und war nun freilich in hülfloser Lage. Er bezog ein Dachstübchen, ohne Ofen und Fenster, wo er kaum gegen Regen und nur im Bette gegen Winterfrost geschützt war. Lectionen geben, bei Ständchen und in den Orchestern um Geld spielen, und Uebung in der Composition, darin war sein Leben getheilt. Und das genügte ihm vollkommen; „wenn ich", sagte er nachher oft, „an meinem alten, von Würmern

zerfressenen Clavier saß, beneidete ich keinen König um sein Glück." Denn am Clavier stimmte er sich gern zu seinen Compositionen. Um diese Zeit fielen ihm die ersten sechs Sonaten von Emanuel Bach in die Hände; „da kam ich nicht mehr von meinem Clavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr Vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; Emanuel Bach ließ mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen." Damals kam Haydn auch mit Porpora in ein Verhältniß; er mußte in Singstunden, die Porpora der Maitresse des venetianischen Gesandten gab, begleiten. „Es fehlte wohl nicht an Asino, Coglione, Birbante und Rippenstößen; aber ich ließ mir Alles gefallen, denn ich profitirte bei Porpora im Gesange, in der Composition und in der italienischen Sprache sehr viel." Drei Monat hindurch versah Haydn Bedientendienste bei Porpora, um von ihm gelegentlich zu lernen. Er mußte ihm bisweilen in Gegenwart Gluck's, Wagenseil's und anderer berühmter Meister accompagniren, und der Beifall solcher Zuhörer erfrischte ihn. Daß Bach und Porpora der furschen Periode der Sechszehnstimmigkeit ein Ende gemacht und das Naturell Haydn's wieder gelöst hatten, bezeugt sein erstes, für die Gesellschaft eines Baron Fürnberg um diese Zeit geschriebenes Quartett in B (6/8 Tact). Die Kenner schrien damals über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien. Haydn ließ sich zu seinem Glück und unser Aller Freude nicht dadurch irren. In dieselbe Zeit, etwa 1751, fällt auch seine erste Operncomposition; der Schauspieler Kurz beredete ihn zur Bearbeitung einer Operette: „der krumme Teufel." Es war eine Satyre auf den hinkenden Theater-Director Affligio, die nach der dritten Aufführung verboten wurde; Haydn hatte sie 24 Ducaten eingebracht. Dagegen kamen schon jetzt zahlreiche Clavier-Sonaten, Trio's u. dgl., für Schüler oder Freunde und Gönner geschrieben, ohne Haydn's Zuthun in den Buchhandel; er freute sich, wenn er unerwartet seine Arbeiten ausgestellt sah, den Vortheil hatten die Buchhändler. Eine vorübergehende Anstellung erhielt Haydn 1759, er wurde Musikdirector des Grafen Morzin, für dessen Capelle er seine erste Sinfonie in D schrieb. Jetzt, auf den geringen festen Gehalt fußend, wagte er, die zweite Tochter eines Friseurs Keller, der ihm wohlgethan, zu heirathen. Nicht sie, sondern ihre ältere Schwester, die in's Kloster gegangen, hatte er geliebt. Nur Dankbarkeit und das dringende Zureden des Vaters bestimmte ihn, und die Ehe war nicht glücklich. Sie blieb kinderlos und liebelos; die Gattin hatte nicht Gefühl für den Stand und die Würde des Mannes, und er mag wohl Anfangs nicht Mittel genug für die Wünsche der Hausfrau gehabt haben. Es war die einzige trübe Seite in Haydn's Geschick; 1800 endete der Tod den unerfreulichen Bund. — Das war nun Haydn's Lehrzeit gewesen, wenn man nicht besser die ganze Lebenszeit eines Künstlers so nennen will; es kam die Zeit seiner größten Thätigkeit, er wurde 1760 Capellmeister des Fürsten Esterhazy mit höherem Gehalt (400 Gulden) und der besten Gelegenheit, nach allen Seiten hin sein Talent zu bewähren. Der Fürst hatte eine eigene Oper, Concert und Kirchenmusik, und Haydn stand Allem vor, mußte schreiben, dirigiren, einstudiren, Stunden geben, auch seinen Flügel im Orchester stimmen. Hier war es (meistens zu Eisenstadt in Ungarn, im Winter zwei oder drei Monate in Wien), wo er bis zur Auflösung des Verhältnisses im Jahre 1790 die Mehrzahl seiner Sinfonien schrieb (nach seinem Register im Ganzen 118, wahrscheinlich viel mehr, etwa 140) seine meisten Quatuors (wenigstens 83, denn Haydn kannte zuletzt selbst nicht

mehr alle früheren Werke, blos die Lieder, die er von den Eltern gehört, blieben ihm unvergeßlich) seine Concerte und Trio's (von jeder Gattung 24) seine 163 Compositionen für das Baryton (das Lieblingsinstrument des Fürsten) seine 19 Opern (darunter „Alcide e Galatea", „Orlando Palatino", „Armida", „Dido") sein Oratorium, il ritorno di Tobia (1774), seine 15 Messen, und die weitern unaufzählbaren Arbeiten seiner unermüdlichen Feder, — verfaßte. Auch eine Musik zu Göthes Götz von Berlichingen und die Composition der sieben Worte (letztere, 1785 aus Kadiz bestellt, ursprünglich eine Instrumental-Composition, um zwischen den Lectionen der sieben Worte gespielt zu werden) wurden in dieser Epoche geschrieben. Er selbst wunderte sich später über die Masse seiner Arbeiten, und pflegte zu sagen, er wisse sich keine passendere Grabschrift, als die drei Worte: Vixi, scripsi, dixi! Dennoch äußerte er an seinem vierundsiebzigsten Geburtstage: „sein Fach sey gränzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was schon darin geschehen sey; ihm schweben öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlauben es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten." Mit besonderer Freude aber erkannte er das Fördernde seiner damaligen Stellung. „Mein Fürst", sagte er, „war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich originell werden." — Die Zeit der Vollendung war gekommen. Im Jahre 1790 starb der Fürst und seine Capelle ward aufgelöst. Eben reiste Salomon am Rheine, um für das Professional-Concert in London Musiker zu werben. Schon früher hatte er wiederholte, aber vergebliche Versuche gemacht, Haydn aus dem fürstlichen Dienste nach London zu entführen. Jetzt erst, nach dem Hintritte des Fürsten, den er nie hatte verlassen wollen, verstand sich Haydn unter erfreulichen Bedingungen zur Mitreise. Hier begann für ihn die Zeit der Erndte und zugleich die Periode seiner größten Schöpfungen. Während dieses ersten Aufenthalts und eines zweiten 1794 und 1795 (im Ganzen etwa drei Jahr) schrieb Haydn die Oper Orpheus, seine zwölf englischen Sinfonien, Quatuors und viele andere, geistliche und weltliche Sachen, zusammen, nach seiner eigenen Berechnung, 768 Blätter. Daneben mußte er unaufhörlich in Concerten und Gesellschaften dirigiren, spielen und singen, Stunden geben, Besuche machen und empfangen und die Aufregungen wahrhaft endloser Ehren- und Liebesbezeigungen, die ihn sehr rührten und freuten, ertragen. Er war damals ein Sechsziger. Mehr als die Einnahme (gegen 24000 Gulden) förderte ihn aber die Anerkennung, die sich von England aus über alle Welt verbreitete. Er wiederholte nachgehends öfters, daß er in Deutschland erst von England aus berühmt worden sey. Von England aus brachte er auch den Text zu seinem Oratorium, die Schöpfung, mit nach Deutschland. Das Gedicht (einer Sage nach früher für Händel bestimmt) wurde von van Swieten musikgerechter in deutscher Sprache umgearbeitet, 1797, in Haydn's fünfundsechszigstem Jahre componirt, im April 1798 vollendet und am 19. März 1799 zum ersten Male in Wien aufgeführt. Es ging durch alle Welt. In London und Dublin nahm man es mit Liebe auf, das erste Oratorium, das nach Händel dort Glück machte. Die Holländer führten „De Schepping" in Amsterdam auf; in Paris machte man pompöse Anstalten und Steibelt änderte

um und ließ weg (z. B. das Duett von Adam und Eva) in Petersburg setzte man russische Hörner dazu. Von allen Seiten liefen Ehrenbriefe, Titel, Medaillen, Geschenke ein. Mittlerweile begann Haydn sein letztes Oratorium, die Jahreszeiten (Gedicht van Swieten's nach Thomson) vollendete sie in elf Monaten und brachte sie am 24. April 1801 zur Aufführung. Er war neunundsechszig Jahr alt, als er Hannchens und Lukas unschuldige Liebe sang; ein unvergeßliches Zeugniß, daß der Geist nicht altert. Es war seine reichste und letzte größere Arbeit. Die Kräfte verließen ihn allmählig. Allgeliebt, allverehrt, allbewundert, seiner zurückgelegten Laufbahn froh und Gott dafür dankbar lebte er noch, wie ein Altvater unter liebenden Kindern. Am 27. März 1808 ließ er sich noch einmal bewegen, einer öffentlichen Aufführung der Schöpfung beizuwohnen. Unter Trompeten und Pauken wurde er in die Mitte vor dem Orchester zu einem für ihn bereiten Lehnsessel geleitet. Neben seiner verehrten Fürstin Esterhazy sitzend, umringt von Künstlern, Schülern, Herren und Damen vom ersten Range empfing er von allen Seiten Beweise der höchsten Achtung und der zärtlichsten Sorgfalt für sein kraftloses Alter, Zeichen der allgemeinen gerührtesten Freude, daß ihm noch dieser Tag vergönnt worden. Bei der berühmten Stelle: Und es ward Licht! brachen die Zuhörer, wie gewöhnlich, in den lautesten Beifall aus. Haydn aber machte eine Bewegung mit den Händen gen Himmel, und sagte: Es kommt von dort! Aus Besorgniß vor größerer Erschütterung ließ er sich nach dem ersten Theile wegtragen. — In dem Kriege Napoleons gegen Oestreich im Jahre 1809 rückte am 10. Mai ein französisches Armeecorps vor die Mariahülfer Linie in Wien, unweit von Haydn's Wohnung. Man war eben beschäftigt, den schwachen Greis aus dem Bette zu bringen u. anzukleiden, als vier Kartätschenschüsse fielen, welche Fenster u. Thüren heftig erschütterten. Mit voller Stimme rief er seinen bestürzten Leuten zu: „Kinder fürchtet euch nicht; wo Haydn ist, kann euch kein Unglück treffen!“ Aber der Geist war stärker gewesen, als der Körper; von der Stunde nahm seine Schwäche zu. Doch spielte er noch täglich sein Kaiserlied, und am 26. Mai dreimal hinter einander, mit einem Ausdrucke, der ihn selbst wunderte. Am Abend überfielen ihn Kopfweh und Frost, am 31. war er in gänzlicher Entkräftung entschlummert. — So war das Leben des liebenswürdigen Künstlers. Man ruft es sich so gern zurück! und es ist doch so schwer, alle bedeutsamen Züge im engen Raume zusammen zu fassen! Nur Einer darf nirgends versäumt werden, seine edle, so natürlich-menschliche und doch so seltene Gesinnung gegen den einzigen Zeitgenossen, der ihm ein gefährlicher Nebenbuhler — nach dem gemeinen Sinne — hätte seyn können. Haydn wurde 1787 um eine seiner Opern für Prag ersucht. Er lehnte es ab, war aber nicht abgeneigt, eine ganz neue zu schreiben. „Aber auch da (fährt er fort) hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden Anderen zur Seite haben kann. Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben; weswegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem

kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb." — Bei dem Blick über dieses reiche Leben springt uns das Wort entgegen: Er hat viel Musik gemacht. Es ist die äußerlichste Vorstellung, und zugleich die treffendste, wenn wir sie recht festhalten und auslegen. Denn eben darin, daß Haydn zunächst nur dies gegeben war, dies aber im reichsten Maaße, eben darin unterscheidet sich seine Aufgabe von der seiner großen Kunstbrüder. Bach gehörte der Kirche, Gluck wollte nur die Oper, Beethoven war versunken im Mysterium der Instrumentenwelt, Mozart war getrieben zu den Offenbarungen des liebevollsten Herzens; — Haydn hatte vorerst und durchweg den Ruf Musik zu machen; dieses Rufes war er froh, in diesem Berufe treu, freudig uud fromm, und was er war, legte er in jedes seiner Werke. Als Kind spielte er Geigen, dann trieb er sich auf allen Instrumenten herum. Auf den Straßen und Kirchenchören mußte er wieder musiciren. Er war der Allerwelts-Musikant. Dazu mußte er denn neue Sachen haben, jetzt eine Menuett zu einer Bürgerhochzeit, dann wieder ein Quartett zu einem Ständchen, oder ein Quartett für einen Gönner, und all' den Herrschaften mußte seine Musik gefallen; mit gelehrter Stelzen-Arbeit, wie die Kenner ihm gern angerathen hätten, wär' er nicht angekommen. Daneben mußte er Stunden geben u. für seine Schüler wieder mundrecht und handrecht schreiben. So war es auch später. Der Fürst wollte Neues hören, und selbst spielen; da mußten denn Sinfonien und Barytonstücke zu Hunderten kommen. Auf diesem Wege wären die Meisten zu Grunde gegangen, wären Taglöhner geworden; Andere, in denen eine bestimmte Idee gelebt, ein Gluck etwa, wären davon gelaufen. Haydn bewahrte vor Beidem seine naive Treue und Freudigkeit. Er machte gern Musik und wollte sie gern so gut wie möglich, und den Herrschaften recht zu Dank machen. Dazu gab ihm Gott Talent, Fleiß und Gedeihen. Wer die Schriften kennt, aus denen Haydn Composition lernte, der weiß, welche Arbeit er auf sich nehmen mußte, um von ihnen aus zu seinem Ziele zu gelangen; und ohne sein Musikantenleben wäre es troß dem hoffärtigen Porpora und den sechs Bach'schen Sonaten doch nicht gegangen. Und so durfte er sich das bei der Menge seiner Arbeiten merkwürdige Zeugniß geben, er sey nie ein Geschwindschreiber gewesen, habe immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt. Man kann ihm schon glauben; seine Werke bezeugen es selbst. Aber auch der Drang einer tieferen Idee hätte seine Laufbahn verstört, und sein Volk brauchte einen Vormund in der Musik, die Welt unschuldige Erheiterung, die Folgezeit mußte in unserer Kunst angebahnt werden durch die Einkehr in die Pfade frischnatürlichen Lebens. Das Reich des Gedankens gab ihm nur so viel Einblick, als sich mit der ungestörten Regsamkeit seines Naturells, seines volksmäßigen Denkens, Empfindens und Glaubens vertrug; es ließ ihn unbefangenes Kind seines Landes bleiben und hob ihn über die Fläche bewußtlosen Instinkts, ohne ihn dem sicheren natürlichen Boden zu entfremden. In dieser Beziehung ist charakteristisch, was Zeitgenossen über seinen Ideengang aus seinem Munde *) berichten. In der reiferen Zeit besonders scheint er häufig oder immer bei seinen Instrumentalstücken bestimmten Ideen gefolgt zu seyn. Von den Sätzen der sieben Worte, den Ouvertüren zu den Oratorien und den Einleitungen zu den verschiednen Theilen der Jahreszeiten ist dies ur-

*) Wir benützen hier, wie früher, vorzüglich die reichlichen Mittheilungen des Legationsraths Griesinger (allg. musik. Zeitung von 1809), des Freundes seiner letzten zehn Jahre.

kundlich. In seinen Sinfonien, erzählte er, habe er öfters moralische Charactere schildern wollen. In einer seiner frühesten sey ihm die Idee vorgeschwebt, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet, sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt. Als 1796 die Franzosen in Steyermark standen, setzte er eine Messe, (Nr. 2 der Partituren) unter dem Titel: In tempore belli. In dieser sind die Worte: Agnus dei, qui tollis peccata mundi, auf eigne Art mit Begleitung der Pauken vorgetragen, „als hörte man den Feind schon in der Ferne kommen." Bei den Worten: Dona nobis pacem, fallen dann alle Stimmen und Instrumente auf einmal rührend ein. So fiel ihn in einer Messe, die er 1801 setzte, bei dem Agnus dei, qui tollis peccata mundi, ein, daß die schwachen Sterblichen doch meistens nur gegen Mäßigkeit und Keuschheit sündigten. Er setzte also die Worte, qui tollis pe cata, peccata mundi ganz nach der tändelnden Melodie aus der Schöpfung: „Der thauende Morgen, o wie ermuntert er!" Damit aber dieser profane Gedanke nicht zu sehr hervorstäche, ließ er unmittelbar darauf in vollen Chören das Miserere anstimmen. Der kühle Verstand bemerkt hier sehr weise, daß die äußerlichen Vorstellungen den Künstler ganz von seiner eigentlichen Aufgabe entfernt haben. Es ist aber fruchtbarer, darin den getreuen Ausdruck jener naiven, gescheuten aber nicht der Zucht des Gedankens sondern der kindlichen Natürlichkeit anvertrauten Volks-Gesinnung zu erkennen, die das Leben aus dem Vollen schöpft, sey es in Freuden, in Sittlichkeit oder Gebet. Nicht nach der Spitze des Gedankens drängte es Haydn, sondern das ganze sinnliche Leben quoll in ihm daseynsfroh und liebewarm auf. Seine Gedanken schienen, z. B. in jenen Messen, nur nebenher zu gehen; aber sie waren nach seiner Weise ganz bei der Sache. Der heiligen Messe mag er weniger gedient haben; aber ihm standen bei ihren Worten die Kinder Oestreichs vor, die den alten Frieden des Kaiserhauses und ihrer frohen Flur aufgestört hören. Indem er seine lieben Menschen vergnügen wollte, dachte er wohl ihrer Schwäche gegen die Versuchungen der Freude; aber er war zu lieb und gut, und ihnen zu ähnlich, als daß er ihnen neben der Mahnung die Freude hätte vorenthalten können. Unabsichtlich that er in der Weise seiner Confession, die zwar den Laien vom Heiligen scheidet, aber sich dafür nachgebend zu der Schwäche und Bedürftigkeit des Volks herabläßt. Eben diesem aus dem Vollen lebenden Sinne verdanken wir auch jene liebenswürdig tändelnden Naturmalereien, in denen er uns in der „Schöpfung" und in den „Jahreszeiten" alle Geschöpfe gleichsam hätschelnd vorweist, und dem Herbstschauer wie dem Gewitter, dem stillen Zug des Mondes und dem Schneegeriesel wie dem ersten mächtigen Aufstrahlen des Lichts Stimme verleiht. Eine falsche Kunstrichterei hat aus abstracten Verstandesgesetzen an dieser Malerei mäkeln wollen; sie hat nur nicht begriffen, wie dieselbe in Haydn's Persönlichkeit und eben sowohl in der geschichtlichen Kunstentwickelung ein durchaus nothwendiger und durchaus wahrer Moment ist. Die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" konnten nur auf diese Weise componirt, Haydn konnte nur an ihnen und durch sie, und nur in dieser Weise vollendet werden, und ohne diese Vollendung war kaum Mozart, geschweige Beethoven denkbar.*) Interessant ist es dabei, zu beobachten, daß Haydn selbst, als ihm sein eigener Sinn und seine eigenste Aufgabe im Gedicht der „Jahreszeiten" (wenn auch in ungeschickterer

*) Vergl. darüber die kleine Schrift: Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruß an die Kunstphilosophen von A. B. Marx.

Weise) gegenübertrat, davon sich befremdet fühlte. Er beklagte sich oft bitterlich über den „unpoetischen“ Text der Jahreszeiten, und wie schwer es ihm werde, sich durch das „Heisasa, Hopsasa, es lebe der Wein!“ und dergl. m. in Begeisterung zu versetzen.*) Das vollkommene Gelingen hat erwiesen, daß seine Aufgabe ihm mehr eignete als seine Bedenklichkeiten; in der That war dieselbe auch vom Dichter im Wesentlichen nicht anders (für Composition nämlich) zu lösen, und dem Musiker stand auch nur die Wahl, sie zu fassen oder von sich zu weisen. In demselben Sinne ist auch der oft üppig-weltliche Jubel seiner Kirchenmusik zu begreifen. Haydn war ein durchaus frommer, katholischer Christ, aber in der ländlich unschuldigen Weise seines Landes. Ihm war, wie seinem Lande, herbe Ascetik oder streitsüchtiges Festhalten eben so ferne, wie die kühl-prächtige Salbung des römischen und venetianischen Gottesdienstes. Er war, wie er öfters bekannte, nie freuden- und jubelvoller, als wenn er an Gott dachte, der Alles so schön und wohl gemacht. Und das sprach er aus. Mit der ganzen tausendlebigen, froher Pulse vollen Natur jubelte und lobte er, und betete innig, aber zutrauens- und anmuthsvoll wie ein Kind. Mit diesem Sinne und auf diesem geistigen Standpunkte konnte nun Haydn mit seinen Opern nicht in der Zeit Gluck's und Mozart's Stand halten. Scenischer Verstand, scharfe Characteristik, schnelle starke Entscheidung, die Selbstentäußerung und der Eifer, die dem Dramatiker unentbehrlich sind, waren seinem ländlich friedlichen Sinne fremd. Seine Opern (so viel wir davon kennen) enthalten Musik genug, aber wenig Drama. Allein eben dieser Sinn, im Verein mit der mühseligen Fux'schen und der ganz nach Außen gekehrten Musikanten-Schule und seinem ausdauernden Arbeiten und Beobachten, vollendetete ihn als Instrumental-Componisten. Er ist nicht blos der Schöpfer der (neueren) Sinfonie und des Quatuors, sondern auch der Meister in Beiden zu nennen. Kraft seiner tiefern Idee ist Beethoven — und er zuerst — zu neuen, höhern Offenbarungen geführt worden. Aber in dem, was Haydn gab, steht er einzig und unentbehrlich da. Freude, Anmuth, Zartheit, natürliche Innigkeit und Tiefsinnigkeit, die ganze Scala der Empfindungen von ausgelassenem Jubel und toller Neckerei bis zu den Schauern des Geheimnisses, bis zu den Schrecken leidenschaftlicher Verstörung durchlief er. Aber Maaß und Anmuth blieb ihm stets zur Seite, stets sein freundlicher Sinn gewärtig. Selbst wenn er das Herbe berührt, thut er es, wie ein liebender Vater, der das Kind ermahnt und abschreckt vom Unrechten, aber mit Lächeln, daß es noch im Bangen hofft und liebt und bald wieder lächelt. Und dieser Sinn endlich macht ihn zum ewigen Muster für alle Kunstjünger. Kein anderer Künstler hat so Maaß zu halten gewußt als Haydn, bei dem Nichts zu lang oder zu kurz, Alles, das Einfältige wie das Kunstreiche, an seinem Orte und in rechter Weise da ist. Kein Künstler hat so unschuldvoll den kleinsten Gedanken angenommen, den Gott ihm gab, und so innig und treu gepflegt, daß er zu einem mächtigen Baume künstlerischer Erkenntniß erwüchse; keiner hat die ihm untergebenen Geschöpfe, seine Instrumente, so reinlich und angemessen und liebevoll gehegt als er. Seine Instrumentation ist klar wie der blaue Himmel, und durchsichtig rein, auch wenn sie stürmt und nachtet. Jedes In-

*) Von dem Chor „O Fleiß, o edler Fleiß, von dir kommt alles Heil!“ bemerkte er; er sey nun sein Lebelang fleißig gewesen, aber noch sey es ihm nicht eingefallen, den Fleiß in Noten zu bringen. Er hatte Recht; auch ist dieser Chor unleugbar etwas trocken, eine schwächere Parthie im überreichen Ganzen.

strument geht seinen eignen natürlichen Gang, und wie er ihn erkannt hat, kann er sich getrost einem oder zwei einzelnen anvertrauen, so gut wie dem mächtigen Chor Aller; kein Instrumentist hat so zart singen und so gewaltig lärmen können als er. Man müßte ihn ewig beneiden, wenn man ihn nicht ewig lieben müßte und dankbar verehren. ABM.

Haydn. Johann Michael, der jüngere Bruder Joseph Haydn's, geboren 1737 zu Rohrau in Unterösterreich an der ungarischen Gränze. Auch ihn mag, wie den Bruder, das Harfenspiel des Vaters und der mütterliche Gesang zuerst musikalisch erweckt haben; später erhielt er in Wien gründlichen Musikunterricht. Im Jahre 1763 wurde er Musikdirector des Bischofs von Großwardein, dann Concertmeister und Director in Salzburg, wo er auch, bei sehr kleinem Gehalte, in fast dürftigen Umständen geblieben ist. Das Ansehen seines Bruders bereitete ihm noch im späten Alter die Freude einer glänzenderen Anerkennung. Er kam 1801 nach Wien, wo es ihm gelang, mehrere seiner größeren Kirchenmusiken vor dem Hofe aufzuführen, und kehrte, mit Ehren und Geschenken überhäuft und mit dem Titel eines Fürstl. Esterhazy'schen Capellmeisters geziert, in sein stilles Salzburg zurück. Nun hatte er den hochverehrten Bruder an der Stätte seiner strengen Prüfung und seiner herzlichsten Beliebtheit und Verehrung, in Glanz und Würden gesehen, hatte sich an der Stätte seiner Jugenderinnerungen gelezt. Damit lebte er freudig in demüthiger Bescheidung, und entschlummerte am 10ten August 1806. Mozart, dessen Kindheit und Ruhm er neben sich im kleinen Salzburg aufkeimen gesehen, war ihm vorangegangen; der Schmerz, seinen großen ältern Bruder vor sich scheiden zu sehen, ward ihm erspart. Der Ruf eines rechtschaffenen, gutmüthigen, treuen, bescheidenen Mannes wurde ihm von Mitbürgern und auswärtigen Freunden bewahrt. Eigner Arbeit hat er zahlreiche Kirchenmusik, Messen, Litaneien, Motetten, Requien, so wie mehrere Sinfonien, Quartette und kleinere Instrumentalstücke hinterlassen. Nur Wenig davon ist herausgegeben oder sonst öffentlich verbreitet worden; einige Quartette, auch eine Sinfonie, „die Schlittenfahrt", sind unter dem Namen seines Bruders bekannt geworden, was bei der unzähligen Menge gleicher Arbeiten des Letzteren leicht unbemerkt geschehen konnte. Es ist für diesen Mann ein Geschick zu nennen, solchen Bruder gehabt zu haben, der unwiderstehlich die Erwartung von Allem, was den Namen Haydn trägt, spannt und steigert, und es so gar schwer machte, sie zu erfüllen. Ein Höheres als Ehrgeiz oder Eitelkeit weckt dem Künstler das Verlangen, seine Werke anerkannt und wirksam zu sehen in eigener Weise. Hat er in redlichem Selbstgefühl sich dem Künstlerberufe gewidmet, so könnte er leicht sein Tagewerk für verloren, für nichtig achten, wenn es nicht etwas Selbstständiges gefördert hat. Denn der Musik, Messen, Sinfonien und Quatuors haben wir genug; wozu noch die Masse häufen, die schon das Bessere zu überschütten droht, wenn das, was wir bringen, nicht ein Anderes ist als das Bisherige, nicht neben allem Vorhandenen seinen Werth behauptet, und in sofern wahrer Gewinn ein Unentbehrliches ist? Diese Fragen mögen eher die Freunde Michael Haydn's als ihn selbst beunruhigt haben, denn ihrem dunkeln Antriebe mag man es wohl zuschreiben, daß sie so bemüht waren, den Werth seiner Compositionen zu steigern, daß sie sich so unausgesetzt auf Joseph Haydn's und Mozart's — aus persönlicher Neigung leicht erklärliche (wenn überhaupt erwiesene) Versicherung berufen: im Kirchlichen sähen sie Beide in Michael ihren Meister. Was uns von ihm bekannt geworden (namentlich die Jubilatmesse in C, 1 Salve regina, 2 Salve redemtor, 1 Kyrie und Einzel-

nes aus mehreren Messen u. Motetten) zeigt uns den geschickten, heiter andächtigen Tonsetzer, der frisch weg, u. dabei die Aufgabe u. den Ort wohl bedenkend, im Dienste der Kirche seinen Gesang ertönen ließ, wie er ihm eben gegeben war, ohne höheren Antrieb und Gedanken. Nicht reinere oder tiefere Frömmigkeit war es, wenn er sich einfacher, mehr im Niveau hergebrachter und allbequemer Andächtigkeit hielt, als sein großer Bruder und Mozart; sondern mindere Kraft und Erhebung des musikalischen Vermögens, wie sich denn auch in seinen Instrumentalsachen auf das Unverkennbarste das Naturell des Bruders bei unendlich minderer Kraft offenbart. In beider Brüder Kirchensachen ist nicht die Weihe und Salbung der großen, besonders italischen Meister ihrer Kirche, und noch weniger die Treue und evangelische Tiefe der großen Norddeutschen: sondern vielmehr eine — man möchte sagen idyllische — Naturandacht, von den frischen, sinnlich erregten, warmen Lebenspulsen des Süddeutschen gehoben. Aber nur im älteren Bruder stürmt und sprudelt diese sinnliche Lebenskraft so gewaltig auf, daß wir Norddeutschen fast uns besinnen müssen, ob das auch noch ehrliches Christenthum ist, und nicht Thibaut (Reinheit der Tonkunst) allein es leugnet. Aber eben in diesem natürlich-unschuldigen Behagen blieb dem jüngeren Bruder die Anfechtung jenes Nachdenkens über sein Thun erspart, gegen die ein bewußterer Geist sich nur in harter Selbstüberwindung und christlicher Demuth aufrecht erhalten kann. Denn nur der christliche Gedanke vermag zu retten, gegen wen sich das Wort der Schrift wendet: Viele sind berufen, Wenige aber auserwählet. Dies bezeugen wieder in unsern Tagen die Selbstmorde französischer Künstler und Dichter. ABM.

Hayes, 1) Philipp, geb. 1739, gab als Königl. Cammermusikus zu London 1768 mehrere Clavierconcerte heraus; ward nachgehends aber Musikdirector zu Oxford, wo er 1777 auch zum Doctor der Musik ernannt wurde. Später lebte er wieder zu London, und starb hier am 27sten März 1797, eben als er in die Königl. Capelle zu St. James gehen wollte. Er galt für den dicksten Mann in ganz England, und wurde, unter Absingung von Green's Leichenanthem „Lord, let me know my end" von einer großen Anzahl von Sängern, am 31sten März jenes Jahrs in der St. Paulskirche beerdigt. Man hat auch viele 3- und 4stimmige Gesänge von ihm. — 2) William, Professor der Musik in London, und 1749 daselbst auch zum Doctor derselben ernannt, war schon 1788 nicht mehr am Leben, wie Gerber versichert. Er ist Mitverfasser der Cathedralmusik, welche Boyce zu London herausgab; und dann haben wir noch zwei interessante Schriften von ihm: „Remarxs on Avison's Essay on Musical Expression" (London 1753), und „Anecdotes of the sive Music-Meetings at Church-Langton" (1768). In England schätzte man ihn zu seiner Zeit als einen der größten Tongelehrten. — Beide Hayes, die wahrscheinlich Brüder waren, besaßen eine auserlesene Musikaliensammlung von 350 Componisten, die 1799 aber zu London vereinzelt wurde.

Haym oder Haim, auch Aimo genannt, Nicolo Francesco, von deutschen Eltern um 1679 zu Rom geboren, war ein zu seiner Zeit sehr beliebter und um manche Zweige der Kunst auch nicht unverdienter Componist, Dichter und Numismatiker. Zu Anfange des 18ten Jahrhunderts kam er nach London, und trat mit Clayton und Dieupart in Verbindung, um die italienische Oper daselbst einzuführen. Dazu richtete er zunächst 1708 die Oper „Camilla" mit englischem Texte ein; dann die Oper „Pyrrhus and Demetrius" von Scarlatti, welche er auch mit noch mehreren neuen Arien von seiner eigenen Composition bereicherte. Wie so manchem Anderen, setzte

Händels Ankunft in London (1710) jedoch auch seinem Streben ein schnelles Ziel. Als Musiker vermochte H. nicht mehr, die Aufmerksamkeit der Engländer auf sich zu ziehen. Er versuchte sich daher als Dichter, und schrieb mehrere italienische Opern, die nachmals auch Händel in Musik setzte und zur Aufführung brachte, wie z. B. „Teseo" (1713); „Flavio" (1723); „Rodelinda" (1725) u. a. Seine übrigen poetischen Werke gehören nicht hieher. 1728 erschien von ihm ein weitläuftiger Plan zu einer allgemeinen Geschichte der Musik, den er aber niemals ausgeführt zu haben scheint; und jedenfalls spricht Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzer's Theorie der schönen Künste irrig von einer wirklich existirenden Geschichte der Musik von Haym. Von da an componirte dieser zwar noch Einiges, beschäftigte sich indessen hauptsächlich mit der Sammlung von Gemälden, die er an reiche Liebhaber wieder verkaufte. Er starb zu London am 11ten August 1729. In Hawkins Geschichte Bd. 5, pag. 165 steht eine Arie von ihm; dann besitzen wir noch zwei Sonaten für zwei Violinen und B. cont., die er zu Amsterdam herausgegeben hat.

H-Dur, diejenige der 24 Tonarten unserer modernen Musik, in welcher der Ton h als Grundton der sog. Durtonart angenommen wird, und, um dem Character dieser zu entsprechen, in deren Leiter die Töne c, d, f, g, und a um einen halben Ton erhöht, also in cis, dis, fis, gis und ais verwandelt werden. S. Tonleiter und Vorzeichnung. In Folge der herrschenden temperirten Stimmung verhalten sich die Intervalle dieser Tonleiter mathematisch berechnet zu einander

h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{250}$	$\frac{1}{2}$

S. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindnng stehenden Artikel. Wie J. J. Wagner in seinen „Ideen über Musik" (s. Leipz. musik. Zeitung 1823 pag. 717 ästhetischen Character dieser Tonart mit den Versen

Murmelthiere, Bärentreiber,
Dudelsack, Zigeunerweiber,
Und Hanswurstens fetter Scherz,
Dann die heiligen drei König
(Trinken Viel und zahlen Wenig)
Die erfreuen jedes Herz.
Kreuzerpfeifen und Schalmeien
Rufen Mädels in die Reihen,
Und es wirbelt sich der Tanz.
Kirmes ist noch nicht zu Ende;
Klatschet jubelnd in die Hände,
Und verdienet Euch den Kranz!

umschreiben konnte, läßt sich kaum begreifen. Er schließt mit dieser sonderbaren Kirmes seine Characteristik der Tonarten, und begeht damit offenbar auch den größten Mißgriff. Stark gefärbt allerdings erscheinen die Klänge von H-Dur, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Mit E-Dur ist jene Tonart gewissermassen zu vergleichen dem lichten Feuerfarb und dem brennenden Gelb; aber es ist Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jede Last des Herzens, was aus ihren Klängen spricht, und nicht eine leichtfertige, ungezügelte Kirmeslust, die wie ein wilder Regenstrom den Schlamm des Gemeinen fortspült. Beweisende Beispiele halten wir für überflüssig; dem Kundigen liegen dergleichen in

Menge vor. Vergl. Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. und hier noch den Artikel Tonart. Dr. Sch.

Heather, s. Heyther.

Hebenstreit, Pantaleon, der Erfinder des bekannten Pantalons, war zugleich einer der größten Violinspieler seiner Zeit. Er wurde um 1660 zu Eisleben geboren, und lernte, ohne irgend einen bestimmten Plan für seine Zukunft, Tanzen, Violinspielen u. dergl. m. Die Natur hatte ihn mit einem seltenen Talente zur Kunst begabt. Gegen Ende des 17ten Jahrhunderts lebte er zu Leipzig als Tanzmeister. Gerber berichtet in seinem alten Tonkünstler-Lexicon, daß er schon damals eine seltene Fertigkeit auf dem Pantalon gehabt habe; er erzählt indessen Nichts von der Erfindung desselben. Forkel hingegen berichtet in seinem musikalischen Almanach von 1782 pag. 28, daß H. auf die Erfindung des Pantalons bei einem Landprediger im Merseburgischen, zu dem er sich Schulden halber einst aus Leipzig flüchten mußte, gekommen sey, indem er ein Hackebrett, das er oft in der Dorfschenke zu hören bekommen, zu vervollkommnen gesucht habe. In chronologischer Hinsicht stimmen indeß Gerber und Forkel nicht überein, und es bleibt immer noch unentschieden, welcher von Beiden, in dieser Beziehung wenigstens, das Richtige meldet. Indessen das Instrument, dessen nähere Beschreibung unter seinem eigenen Artikel nachzulesen ist, war erfunden, u. Hebenstreit machte großes Aufsehen damit. 1705 reiste er damit nach Paris. Der König Ludwig XIV., vor dem er sich darauf hören ließ, hatte so großen Gefallen daran, daß er H. nicht allein reich beschenkte, sondern auch zuerst dem Instrumente einen bestimmten Namen gab, und zwar nach dem Taufnamen seines Erfinders — Pantaleon. 1706 ward H. als Capelldirector und Hoftanzmeister nach Eisenach berufen. Telemann, welcher zwei Jahre später als Concertmeister eben dahin kam, urtheilt über H's Kunst mit folgenden Worten: „Ich war, so oft ich mit Hebenstreit ein Doppelconcert auf der Violine zu spielen hatte, stets genöthigt, um ihm nur einigermaßen an Stärke gleich zu kommen, mich einige Tage vorher mit der Geige in der Hand mit aufgestreiftem Hembde am linken Arme und mit stärkenden Einreibungen der Nerven einzusperren, um mich auf diese Art zu diesen Kämpfen vorzubereiten." Für die jetzige Zeit giebt das eine sonderbare Idee von Hebenstreit's Kunst; um 1700 aber machte er großes Aufsehen damit, so daß er 1708 sogar als Cammermusikus in die damals Königl. Polnische Capelle zu Dresden mit einem Gehalte von 2000 Thalern berufen ward, was damals etwas Unerhörtes für einen Musiker war. Ehe er nach Dresden ging, machte er noch eine Reise nach Wien, wo er von dem Kaiser mit einer goldenen Kette, an welcher das Bildniß desselben hing, beschenkt ward. 1730 war er noch am Leben. Sein Todesjahr findet sich nirgends bestimmt aufgezeichnet. Seine vornehmsten Schüler auf dem Pantalon waren Binder und Gumpenhuber. Nach deren Tode ist das Instrument auch ziemlich in Vergessenheit gerathen, denn was man neuerdings unter Pantalon versteht, ist nicht das Instrument Hebenstreits, wie der bereits angezogene Artikel deutlich zeigt. —g.

Hebräer — hebräische Musik. „Ohngeachtet die Hebräer" — sagt Forkel in seiner Geschichte der Musik — „unter den alten Völkern ihrer Musik wegen vorzüglich berühmt waren, und uns nicht von den weltlichen Geschichtsschreibern blos, sondern auch von den biblischen Schriftstellern ungemein Viel von prachtvoller Anwendung derselben bei ihrem Gottesdienste erzählt wird, so sind wir doch nach einem Zeitraume von mehreren Jahrtausenden nicht im Stande, uns von der wahren Beschaffenheit der

hebräischen Musik eine richtige Vorstellung zu machen. Das Wesen der Tonkunst ist, wie das Wesen der Sprache, ein mannigfaltig modificirter Hauch, der nach Herder's Ausdruck (von dem Geiste der hebräischen Poesie Bd. 2 pag. 374) auf den Lüften schwebt und auch mit den Lüften vorüberfliegt. Nichts kann ihn festhalten; selbst die sichtbaren Zeichen, wodurch man ihn festzuhalten sucht, erfüllen diese Absicht nur so lange, als ihnen ein lebendiger Odem gegenwärtig ist, der ihre Bedeutung bestimmen kann. Ohne diesen lebendigen Odem ist Alles todt, und jedes Schriftzeichen nur ein leerer Schatten von dem, was es eigentlich bezeichnen soll. Daher kommt es, daß wir nicht einmal im Stande sind, uns von der Musik derjenigen Völker einen richtigen und vollkommenen Begriff zu machen, deren Tonzeichen sowohl, als andere Grundsätze, nach welchen sie ihre Töne zusammengesetzt haben, bis auf uns gekommen sind. Wie viel schwerer muß nun ein solcher Begriff von der Musik derjenigen Völker werden, von welchen uns nicht einmal diese wenigen, diese todten Hülfsmittel übrig blieben?" — Freilich besitzen wir aus der hebräischen Musik so wenig das Eine als das Andere, so wenig ein Tonzeichen als gar ein ganzes Tonstück oder dem etwas Aehnliches, woraus sich ein vollgültiger Beweis für die wirkliche Beschaffenheit derselben führen ließe. Was die Bibel, dieses älteste aller darauf bezüglichen, und daher auch allen späteren Nachrichten urkundlich unterlegte Geschichtswerk, uns darüber sagt, ist das Einzige, was wir wissen. Aber halten wir uns auch nur daran fest, mit steter Berücksichtigung des allerdings ewig wahren Grundsatzes, daß das Wesen aller Musik mit der Idee, dem Wesen der Sprache aufs engste verbunden, identisch gleichsam damit verschmolzen ist, und es lassen sich dennoch manche Folgerungen anstellen für die Beschaffenheit — wenigstens des einen oder anderen Theils auch der hebräischen Musik, denn ist die Sprache, wie wir sie auch nehmen, im Grunde etwas Anderes als Musik? — Die erhabenste aller Musikarten ist der Rede schöne Harmonie. Daher können wir auch nicht anders, als den ersten, historisch einigermaßen nachweislichen Ursprung aller Musik nur bei den Hebräern suchen; oder ließe es sich wohl annehmen, daß das ganze Vor-Noahische Zeitalter, um welches die Geschichte des hebräischen Völkerstammes über alle anderen Nationen hervorragt, ohne alle Musik gewesen sey? Gewiß so wenig als ohne alle Rede. Wie weit nun aber die Erfindung der Musik überhaupt darin hinaufgeht, können wir nicht bestimmen. Daß die Menschen jener Zeit eine Musik hatten, und wenn auch in einem noch so rohen Naturzustande, ist gewiß; ja man darf behaupten, daß mit Erschaffung des ersten Menschen auch die Musik erstand, denn der Anlaß, der Drang dazu lag sowohl in als außer ihm. Von Innen war es der Andrang des Wollens und Empfindens, der sich unwillkührlich in Gebehrden, Tönen und Interpunktionen ergießt; von Außen das anscheinende Vorhandenseyn einer Musik selbst unter den Thieren und übrigen Geschöpfen, aus welchem später sogar die Idee einer Sphärenmusik (s. Harmonie der Sphären) hervorging. Man denke sich in das Kindesalter zurück, und man hat den Ursprung der Musik: giebt das Kind doch eher musikalische Töne, Laute von sich, als es in modificirter, articulirter Rede spricht. Das ist zugleich ein Beweis für das höhere Alter der Vocal-Musik im Vergleich zur Instrumental-Musik. War aber mit der Rede überhaupt eine Musik entstanden, so hielten gewiß auch Beide in ihrer Fortbildung ziemlich gleichen Schritt, und was wir dort als Veranlassung dazu annehmen, gilt ohne Zweifel auch hier: die Erweiterung, Vervielfältigung und Erstarkung der Vorstellungen und Gefühle der alten

Hebräer, womit nothwendig zugleich das Streben verbunden seyn mußte, diese Gefühle auf irgend eine dem Ohre angenehme Weise auszudrücken. 1 Mos. 4, 21 wird Jubal, ein Abkömmling Kain's, der noch in eben diese Vor-Noahische Periode fällt (um's Jahr 600 nach Erschaffung der Welt), der Vater der Pfeifer und Geiger genannt, was wahrscheinlich nichts Anderes heißen soll, als daß er der Erfinder des Instrumentenspiels gewesen sey. Allein hätten wohl 600 Jahre vergehen können, ehe die Menschen auf den Einfall gekommen wären, auf Schilfrohr z. B. oder dergl. die Töne der Thiere, das Pfeifen, den Gesang der Vögel nachzuahmen? — Zuverlässig besaßen die Hebräer schon vor Jubal eine Art Instrumente, und wir dürfen recht wohl jene spätere Angabe in der Genesis aus dem Verlangen, das auch die Hebräer mit allen und namentlich alten Völkern besaßen, erklären, den bestimmten Erfinder einer unter ihnen üblichen Kunst auch unter ihren Vorfahren zu suchen. Daß Chardin in seiner Reise nach Persien Thl. 5 pag. 69 sagt, daß dort noch jetzt die Musikanten Kayne, d. i. Abkömmlinge von Kain, heißen, beweist Nichts für Jubal, denn ein Abkömmling Kain's mußte der erste Verfertiger eines musikalischen Instruments freilich seyn, da Abel ohne Nachkommenschaft blieb; aber lebten nicht vor Jubal auch Irad, Mehujael, Lemech &c.? — Wie die nunmehr erwiesen schon in der Vor-Noahischen Zeit gemachte Erfindung sich durch die Sündfluth erhalten konnte, bleibt (nach den allgemeinen Begriffen von dieser) ein eben solch' noch unerklärtes Räthsel, als gewissermaßen diese selbst. Was Flavius Josephus darüber in seinen Antiquitäten lib. 1 cap. 4 erzählt (von zwei Marmorsäulen, welche nach Adams Prophezeihung vor der Sündfluth aufgerichtet und an welchen alle bis dahin gemachten Erfindungen aufgezeichnet worden seyen), ist zu fabelhaft, als daß wir uns hier darauf einlassen könnten, für so wahr auch Gervasius Tilberiensis und Adam de Fulda die ganze Geschichte halten. Indeß können wir doch auch nicht wohl annehmen, daß nach der Sündfluth die Erfindung der Musik und namentlich des Instrumentenspiels hätte von Neuem gemacht werden müssen. Dagegen streiten mancherlei Umstände, vornämlich eine Stelle 1 Mos. 31, 26. 27, wo Laban zu seinem Schwiegersohne Jakob, der mit Weib und Kind von ihm geflohen war, sagt: „Warum bist du heimlich geflohen, und hast dich weggestohlen, und hast mir's nicht angesagt, daß ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen?" War dies nun auch mehr als 660 Jahre nach der Sündfluth, so muß demnach doch die Musik schon einen bedeutenden Fortschritt gemacht haben, was sie selbst in dem Zeitraume von 600 Jahren nicht gekonnt haben würde, wenn sie nach der Sündfluth erst von Neuem wieder hätte erfunden werden müssen. Man hatte schon Harfen, Pauken, also zwei verschiedene Gattungen von Instrumenten. Der Einwurf, welchen Fetis hier macht, daß Laban ein Syrier gewesen sey, und diese Stelle daher mehr auf das syrische und jüdische Volk bezogen werden müsse, ist ganz ohne Grund. Die sämmtlichen Einwohner von Palästina, Syrien, Mesopotamien, Babylonien, Arabien und Aethiopien bildeten damals einen einzigen vorderasiatischen, d. i. hebräischen, Sprach- und Völkerstamm, der in keiner Hinsicht getrennt werden kann. Deshalb läßt sich als fernerer Beweis hier auch eine Stelle aus Hiob's „Klageliedern" anführen, wo sogar alle drei Gattungen von Instrumenten angegeben werden, indem darin noch der Cither, der Adufe oder Pfeife gedacht wird. Es heißt dort: „Sie jauchzen mit Pauken und Harfen, und sind fröhlich mit Pfeifen." Hiob lebte in den letzten Zeiten Jacob's in Arabien. Noch Mehr: jene Stelle aus Hiob deutet offenbar schon auf einen, wenn

auch noch nicht Mißbrauch, doch üppigen Gebrauch der Musik. Alles das zusammen genommen beweist, daß die Musik sich auch durch die Sündfluth erhielt, und nach der Zeit immer mehr verbreitete und vervollkommnete. Ob sie nun indeß damals einen schon so hohen Grad von Ausbildung erreicht hatte, wie manche Schriftsteller uns glauben machen möchten, wollen wir keiner weiteren Untersuchung unterwerfen; jedenfalls aber klingt's übertrieben, wenn einige Geschichtschreiber aus dem langen Zeitraume von Jubal bis auf Moses folgern: es sey kein Wunder, daß die Musik damals eine so große Vollkommenheit habe erreichen können, und daß sie weit rührender müsse gewesen seyn als Alles, was wir jetzt davon wissen. Das steht mit der Thatenlosigkeit und der Erniedrigung des jüdischen Volkes, die selbst zwischen dem 1sten und 2ten Buch Mos. eine allgemeine historische Lücke von 430 Jahren entstehen ließen, und mit vielen anderen Verhältnissen des Alterthums, ja selbst mit der Geschichte des menschlichen Verstandes in offenbarem Widerspruche. Vergessen wir dabei auch nicht, daß der ganze Pentateuch, so wie er vor uns liegt, aus Gründen, welche hier anzuführen nicht der Ort ist, unmöglich von Moses selbst verfaßt seyn kann, daß er vielmehr um wenigstens 1000 Jahre jünger seyn muß, als er nach Mosis Lebzeiten seyn sollte, und daß daher, halten wir auch den Stoff, das Material zu seiner Abfassung für ächt mosaisch, doch die enthusiastischen Lobpreisungen des musikalischen Kunstzustandes, die wir darin finden, nothwendig, von späteren Schriftstellern herrührend, auch auf spätere Zeiten bezogen werden müssen. Reden wir von der hebräischen Musik zu Mosis Zeiten, so dürfen wir dabei durchaus nicht an eine so vollkommen rhythmisch geordnete Kunst denken, wie wir jetzt die Musik zu erfassen gewohnt sind. Es war wahrscheinlich nur ein roher recitativischer Naturgesang, der auf unvollkommenen Instrumenten, und namentlich Schlaginstrumenten, neben denen übrigens auch schon Saiten- u. Blasinstrumente existirten, je wie es den Sängern gut schien, begleitet wurde. Das geht selbst aus Exod. 15, 20 hervor, wo es heißt: „Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Trommel in die Hand, und alle die Weiber gingen ihr nach mit Trommeln und mit Reigen." Sonderbar genug meint Fetis, daß bei Aufführung jenes berühmten Gesanges, der der älteste Siegsgesang der Erde ist, und dessen characteristische Schönheit nur aus der Ursprache erkannt werden kann, die Juden in zwei große Chöre getheilt gewesen seyen, Moses und Aaron an der Spitze der Männer, und Mirjam an der Spitze der Frauen. Das ließe schon auf einen gewissermaßen contrapunktischen, doppelchörigen Wechselgesang schließen, an den zu denken die Hebräer jener Zeit aber wohl noch weit entfernt waren, wenn wir auch zugeben, daß das Nomadenleben, welches die Hebräer in dem halben Jahrtausend von Abraham bis Moses führten, der Kunstcultur zuträglicher gewesen seyn mag, als der weit verbreitete Krieg, in welchen dieselben nach Mosis Zeit verwickelt wurden, und durch welchen sowohl die Gelehrsamkeit als die damit verbundene Bildung der Sprache und Musik nothwendig leiden mußten. Moses selbst, der die Israeliten aus der ägyptischen Dienstbarkeit befreite, ihnen Gesetze gab, die erste Hymne sang, mit Musik begleitete Feste anordnete ꝛc., hatte gewiß keine so großen Kenntnisse von der Musik, als Viele behaupten. Er war in Aegypten erzogen, und Alles, was er da in musikalischer Beziehung gelernt haben konnte, war gewiß nicht sehr Viel. Und das israelitische Volk, das nach dem Zeugnisse Aller von Natur aus schon den Aegyptern in Künsten und Wissenschaften, vorzüglich was die Erfindung darin betrifft, weit nachstand, hatte gewiß in der langen Sclaverei, in welcher es damals

lebte, wenig Nahrung und Sinn für Musik erhalten. Es fehlte ein culturfähiger Boden, und wo der nicht vorhanden ist, da geht auch das beste Saamenkorn keimlos verloren. Das Einzige, was nach Mosis Zeit fördernd auf die Musik einwirken konnte, war die Errichtung der Prophetenschulen. In diesen unterrichtete ein großer Prophet, neben der Auslegung der Thora und der schon vorhandenen prophetischen Orakel, auch in der Verfertigung und Absingung von religiösen Liedern. Samuel ward auf die Errichtung dieser Schulen hingeleitet durch den sittlichen Verfall des jüdischen Volks. Mit ihnen aber faßt auch die ganze Geschichte der hebräischen Musik, wie überhaupt der gesammten Cultur des hebräischen Volks, einen festen Grund. Die Musik ward gewissermaßen Eigenthum des Gottesdienstes, das kräftig geschützt ward von der monarchischen Regierungsform, die nunmehr den ganzen jüdischen Staat umfaßte. Besonders war das der Fall unter David, zu dessen Zeiten die Musik der Hebräer unstreitig ihren höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, mit dem aber auch ihre Geschichte sich gewissermaßen völlig abschließt; denn was unter den Hebräern nach Davids Zeiten, wenn wir die Epoche Salomo's übergehen, der 3000 Sprüche und 1005 Lieder dichtete, und Sänger und Sängerinnen und Musiker aller Art an sich zog, indem — wie er selbst sagt — die Musik das Vergnügen der Sterblichen ausmache, noch für Musik geschah, war dieser nicht nur mehr hinderlich als förderند, sondern die spätere Zertheilung des jüdischen Landes in Provinzen anderer Staaten, und die endlich erfolgte Zerstreuung der Juden als Exulanten in alle Welt, machten mit dem Untergange ihres eigentlichen Nationalcharacters auch ein Aufhören ihrer eigenthümlichen Musik unabweisbar. David, der schon, als er noch Hirte war, mit Leidenschaft sich der Musik ergeben hatte, dichtete als König viele religiöse Lieder, denen er auch eigene Melodien gab; erfand neue Instrumente, und bildete gewissermaßen einen eigenen musikalischen Hofstaat um sich, von dem aus dann die Kunstcultur über das ganze hebräische Volk sich verbreitete. Das waren die Leviten, einer jener zehn jüdischen Stämme, der bei der Austheilung der Landgüter kein Erbtheil bekommen hatte, und daher sich der Uebung und Bildung der Künste und Wissenschaften besonders ergeben konnte. Um dem Musik liebenden Könige zu gefallen, war es daher auch die Musik besonders, die sie in den Kreis ihrer Beschäftigungen zogen (s. 1. Chron. 16, 16—22. u. 17, 4—6). Die Leviten, denen der nunmehr fast rein musikalisch gewordene Tempeldienst übertragen worden war, theilten sich in förmliche Classen von Sängern und Musikern, welchen unter der Oberaufsicht ihres Obersten Chenanja die drei berühmtesten Musiker unter ihnen, Heman, Assaph und Ethan, als Anführer und Lehrer vorstanden; doch waren es nicht lauter Leviten, die den musikalischen Gottesdienst versahen, sondern es konnten auch Juden der übrigen Stämme, wenn sie Geschick und Talent dazu hatten, daran Theil nehmen. Die Zahl der Sänger und Musiker im Allgemeinen war nach 1 Chron. 24, 1—5. 4000, und die Zahl jener Classen, in welche sich diese theilten, war nach 1. Chron. 26, 9—31. 24, weil die Zahl der Söhne jener drei Oberanführer der Musik, die wieder gleichsam Unterdirectoren derselben waren, eben so viel ausmachte (vergl. auch 1 Chron. 16. 20—22. 17, 5. u. 27, 5.). Der Vorsteher oder Musikdirector einer jeden Musikerclasse hieß Menazeach, dessen auch in der Ueberschrift vieler Psalmen gedacht wird. Das Weitere über die Art des musikalischen Tempeldienstes der Hebräer zu David's und Salomo's Zeiten unter dem Art. Leviten.

Um nach diesem kurzen übersichtlichen Abrisse der Geschichte der

hebräischen Musik, der hinsichtlich seiner Vereinigung mit dem musikalischen Bildungsgange auch der übrigen Völker eine weitere Ausführung in dem Generalartikel Musik (allgemeine Geschichte derselben) erhält, nun auch zu einer wenigstens einigermaßen klaren Vorstellung von der inneren und äußeren Beschaffenheit derselben zu gelangen, müssen wir zuvor noch die Instrumente in Erwägung ziehen, die bei den Juden, als und in wie weit sie einen eigenen Staat noch ausmachten, und nicht in der Nationalität der übrigen Völker sich verloren, in Gebrauch waren; denn wenn Nichts, so enthalten die Instrumente doch in der Regel einen getreuen und richtigen Abdruck des ganzen musikalischen Wissens eines Volkes. Ist den Nachrichten der Talmudisten zu trauen, so besaßen die Hebräer ohnstreitig eine weit größere Anzahl von musikalischen Instrumenten als wir in den neueren Zeiten. In dem Werke Schilte Haggibborim (tract. de mus. Hebr.) wird die Zahl der Instrumente, die den H. zu David's und Salomo's Zeiten bekannt waren, auf 36 angegeben. In der Bibel finden sich jedoch nur 16 davon verzeichnet, wahrscheinlich weil hier hauptsächlich nur auf diejenigen Instrumente Rücksicht genommen wird, die bei dem Tempeldienste angewendet wurden. Im Pentateuch ist von 7, in den Schriften der Richter, Samuelis, der Könige, der Chronik und der Propheten von 4, und in Daniel von 5 Instrumenten die Rede. In den Davidischen Psalmen sind ziemlich alle 16 genannt. Sie wurden eingetheilt, wie unser Orchester, in 3 Hauptclassen: Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. Die erste Classe, in welche alle besaiteten Instrumente gehörten, umfaßte: Asor, Nabel od. Nebel, Kinnor, Minnim, Machol u. Schalischim. Die zweite Classe bildeten: Ugabh, Keren, Chalil, Schophar oder Takoa, Chatzozeroth, Nekabhim, Maschrokita, Magrepha u. Sumphoneia; in die dritte Classe, unter die Schlaginstrumente, wurden gerechnet: Aduse oder Toph, Maanim, Theltselim, und Methsiloth. Die Classe der Saiteninstrumente, die ganz generell auch Neginoth genannt wurde, läßt sich wieder in 3 verschiedene Arten abtheilen: a) die Kinnor; b) die Nebel und Asor; c) die Minnim, Michol oder Machol (wie Einige lesen), und Schalischim. Die Blasinstrumente dulden 5 Unterabtheilungen: a) die Flöten Chalil und Nekabhim; b) die Hörner Keren und Schophar oder Takoa; c) die Trompete Chatzozeroth mit ihren verschiedenen Arten; d) die Sumphoneia; und e) die Maschrokita und Magrepha. Die Schlaginstrumente waren zweierlei Art: a) die Pauken oder Trommeln Toph und Maanim mit ihren verschiedenen Arten; und b) die Schellen und Cymbeln Theltselim und Glockencymbeln Methsiloth. — Eine genaue Beschreibung aller dieser Instrumente zu geben, ist mit vielen Schwierigkeiten verknüpft, und hat schon manche gelehrte Archäologen beschäftigt. Vor Allem gehört dazu eine gute Kenntniß der orientalischen Sprachen. Indessen glauben wir, den Erklärungen, wie sie hier in unserem Werke unter den einzelnen Artikeln, die zu vergleichen sind, gegeben wurden, eine möglichste Richtigkeit beimessen zu dürfen. Wenigstens ist kein Fleiß zu dem Zwecke gespart, und jede frühere Untersuchung Anderer, die Aufschluß darüber zu geben im Stande seyn können, sorgfältig verglichen und benutzt. — Eine interessante Erscheinung ist bei Betrachtung aller dieser Instrumente, daß sich ein völliges Orchester daraus bilden läßt, das wenigstens der Idee des unsrigen ganz und gar schon entspricht. Ob nun aber die Hebräer dies ihr Orchester auch schon so, wie wir das unsrige, zusammenwirkend, in gemeinsamem Vereine gebrauchten? — ist eine andere

Frage, die bereits vielfach in Berathung gezogen und bald so bald anders, mit Ja und Nein, beantwortet worden ist. Nach unserem Dafürhalten streiten dagegen, außer der eigentlichen und gewöhnlich nur dürftigen Beschaffenheit der einzelnen Instrumente, die gar nicht oder doch nur sehr theilweis auf eine Combination mit noch anderen Instrumenten, sondern stets oder doch meistens nur aus der natürlichen Tonfähigkeit des einzeln eben vorhandenen Instruments heraus auf seinen eigentlichen, an Sitte und Ueblichkeit gebundenen Zweck berechnet zu seyn scheint, auch die Ueberschriften der Psalmen und mancher anderer hebr. Dichtungen, die den vornehmsten Text der bei den Hebräern überhaupt als vorherrschend zu betrachtenden Vocalmusik ausmachen. Die Instrumentalmusik erscheint bei ihnen dieser stets untergeordnet, wie es die Natur der Sache auch schon gar nicht anders zu- und denken läßt. Denn Dichtkunst und Musik waren in jenen Zeiten so unzertrennlich von einander, daß wohl kein Gedicht ohne Musik und keine Musik ohne Gedicht existirte. So finden wir z. B. in der Ueberschrift von Psalm 5 das Wort Nechiloth, Ps. 8 u. a. Gittith, Ps. 9 Mutlaben, Ps. 45 Schoschanim, Ps. 46 Alamoth, Ps. 53 Machalat, Ps. 56 Jonat Elem Rechokim, Ps. 60 Schuschan Edut, Habak. 3 Schigjonoth &c. Deuten auch viele von diesen und dergleichen Ueberschriften auf nichts Anderes als die Gelegenheit hin, bei welcher die damit bezeichneten Lieder gesungen würden, oder die Melodie (als allgemein bekannt, als Nationalmelodie gleichsam), die man dabei anwandte, so wollen doch die Ueberschriften, welche Namen von Instrumenten sind, gewiß auch nichts Anderes sagen, als daß auf diesem und keinem anderen Instrumente der Gesang des so überschriebenen Liedes begleitet wurde. Von einer Orchesterbegleitung, einer Begleitung des gesammten vorhandenen Instrumenten-Vorraths, oder auch nur einiger naturverschiedener Instrumente, ist nirgends die Rede. Was wir in Beziehung darauf in der Bibel finden, deutet nur auf den gemeinschaftlichen Gebrauch naturverwandter Instrumente, so in der Hauptstelle 1 Chron. 16, 19—22, wo es ausdrücklich heißt, daß niemals mehr als 12 Sänger und 12 Spielleute auf der Singbühne im Tempel gesehen wurden. Von Letzteren nämlich 1 Cymbalist, 2 Nablisten und 9 Harfenisten. Nur im außerkirchlichen Leben und bei einigen sehr hohen Festen ward die Zahl der Sänger und Musiker noch vermehrt. Die Art der Instrumente blieb jedoch dieselbe. Die Nabeln oder morgenländischen Lauten führten dabei die Melodie und die Harfen die Harmonie &c. — Das verbreitet ein noch helleres Licht über die innere Beschaffenheit der hebr. Musik. Wir lesen unter jenen Ueberschriften zuweilen: ein Lied, zu singen auf Alamoth und Scheminith (s. dies. Art.). Die Bedeutung dieser Wörter läßt fragen: hatten die Hebräer schon einen vollstimmigen Chor? — Gewiß nicht. Die Jungfrauen- (Knaben-) Stimme, welche das Alamoth bezeichnet, und die also dasselbe war, was wir Sopran nennen, der in der Regel die Melodie führt, ward von den Männerstimmen ohne Zweifel nur in der tieferen Octave begleitet, was auch die accompagnirenden Instrumente je nach Beschaffenheit ihrer Tonlage, und höchstens nur unter harmonischer Einmischung der Quarten und Quinten thaten. Die Terze und Sexte kannten sie noch nicht, noch weniger die Septime. Die einzige uns überraschende größere Mannigfaltigkeit in ihrem Gesange war der unter Samuel, wahrscheinlich durch die Prophetenschulen, aufgekommene u. nachher durch David noch weiter ausgebildete Wechsel-Gesang, der sich, eben um seiner annehmlichen Mannigfaltigkeit

willen, auch in die Instrumentalmusik Eingang zu verschaffen gewußt hatte (vergl. 1 Sam. 18, 6—7. und cap. 21. auch 2 Sam. 29, 5). Dieser Wechselgesang bestand hauptsächlich darin, daß entweder die beiden (einstimmigen) Chöre der Frauen und Männer eine Gesangsstrophe gegenseitig, aber immer mit einiger Abwechslung der Melodie, wiederholten, oder daß der Instrumentenchor den Gesang gleichsam beantwortete, wobei die Zuhörer dann gewöhnlich mancherlei Ceremonien verrichteten. Ganz verschieden davon war der Wechselgesang, von welchem Exod. 32, 18. Num. 21, 17 und a. a. O. des Pentateuch die Rede ist, und worauf Fetis, wie oben bemerkt, in seiner Geschichte der Musik hindeutet. Das war nur ein wechselweises gleiches Absingen der Gesänge oder der Lieder, damit der eine Theil des Chors sich wieder etwas ausruhen und Athem schöpfen konnte, wozu später die Pausen Gelegenheit genug gaben (s. den Art. Sela).

Fassen wir nun alles das hier kurz Angedeutete zusammen, so läßt sich nichts weiter über die hebräische Musik mit Gewißheit sagen, als daß sie von ihren Ausübern sehr geliebt ward; was für eine Art von Melodie aber sowohl in ihrer Vocal- als Instrumentalmusik die Hebräer hatten: ob ein bestimmtes Tonsystem, auf welche Weise sie Gesang und Klang mit einander vereinigten, ob sie ihre Melodien aufzuschreiben wußten, oder nur durch Traditionen fortpflanzten u. s. w. — Alles das sind und bleiben noch unbeantwortete und wahrscheinlich auch unbeantwortbare Fragen. Fast alle Schriftsteller über die hebräische Musik halten sich in ihren Urtheilen so sehr an das bloße Wort der Bibel, daß sie darüber selbst die Verpflichtung zu vergessen scheinen, auch Rücksicht auf die wahre Natur der Sache, den Volkscharacter und andere dahin gehörige Umstände zu nehmen. Kein Wunder daher, daß jene Nachrichten oft bis in die lächerlichsten Lobeserhebungen sich verlieren, und so glänzend klingen, wie unsere Nachwelt sie kaum von der Musik der jetzigen Zeit verbreiten wird. Man schreibt den Hebräern eine der unsrigen ähnliche Harmonie zu, die sie doch, wie schon vorhin gesagt, durchaus nicht besaßen, und auch schon nach der Beschaffenheit ihrer Instrumente nicht besitzen konnten. Die Beschreibungen, die wir von diesen haben, bedürfen zwar immer noch einer genaueren Untersuchung, doch erhalten sie durch den Umstand einen nicht unbeträchtlichen Grad von Wahrscheinlichkeit, daß noch jetzt im ganzen Oriente Instrumente der Art vorhanden sind, wie wir sie in jenen Beschreibungen verzeichnet finden. Die Araber, Perser, Aegyptier, nachher die Griechen, haben sämmtlich Instrumente gehabt, die an Form u. musikal. Einrichtung wenig von einander abweichen; mehr als wahrscheinlich waren daher auch wohl die Instrumente der Hebräer denen jener Völker sehr ähnlich, d. h. so unvollkommen, daß man gar nicht einsehen kann, wie eine Harmonie unserer Art darauf hätte ausgeführt werden können. Man sehe die Beschreibungen selbst. Und erwägen wir dazu noch, daß die Beschaffenheit der Instrumente ein Maaßstab ist, wonach der Grad der musikalischen Cultur eines Volkes ziemlich sicher abgemessen werden darf, so geht daraus zugleich das sicherste Urtheil über den tiefen Stand der hebräischen Musik im Vergleich zu der unsrigen hervor. — Von dem enharmonischen und chromatischen Tongeschlechte können die Hebräer zu David's Zeiten, und dies war doch die glänzendste Epoche der hebräischen Musik, durchaus noch Nichts gewußt haben; denn einmal ward das enharmonische Geschlecht viel später erfunden, und dann ward das chromatische Tongeschlecht, wenn wir auch dessen Alter bis zu David's Zeiten hinaufsetzen wollten, von den Lacedämoniern, unter welchen es zuerst aufkam, gleich nach seinem Erstehen wieder verboten. Sie hat-

ken demnach nur das diatonische Tongeschlecht, und das giebt wieder ein Zeugniß von der Armseligkeit des ganzen hebräischen Musiksystems. Für die damaligen Zeiten, selbst für das musikalische Ohr eines David und Salomo, mag es allerdings außerordentlich glänzend erschienen seyn, und es wäre jedenfalls gewagt, den Urtheilen des alten Testaments darüber keinen Glauben beizumessen; allein wir dürfen diese Urtheile keineswegs auffassen nach dem Verlangen und den Begriffen der jetzigen Zeit von Musik und Kunst überhaupt, sondern immer nur in Rücksicht auf den allgemeinen Culturzustand des Volkes, von dessen Musik in der Bibel die Rede ist. Die Schönheit, welche Viele in der hebräischen Poesie finden wollen, widerstreitet dem auch gar nicht, denn erstens beruht das jetzige Urtheil über diese Schönheit noch auf dem Vorbeweis der Autenthie und Integrität aller poetischen Schriften des alten Testaments, der immer noch nicht vollständig geführt worden ist, und dann läßt auch die Ausbildung der menschlichen Seelenkräfte recht wohl eine Trennung des musikalischen und poetischen Talentes zu; denn sind auch alle unsere Seelenkräfte nur Modificationen einer einzigen Grundkraft, so ist doch wohl nichts gewöhnlicher, als daß eine oder die andere jener Modificationen in ihrer Ausbildung besonders hervortritt.

Um das Haupthinderniß, einen deutlichen Begriff von der Beschaffenheit der hebräischen Musik zu erhalten, nämlich den Mangel musikalischer Tonreihen, zu beseitigen, hat man angenommen, daß die Accente in der Sprache zugleich die Noten der Hebräer gewesen seyen. So wird in dem schon angeführten Werke Schilte Higgiborim behauptet, daß diese Accente zur Bezeichnung eines künstlichen Gesanges weit bequemer gewesen seyen als die nachherige Guidonische Solmisation, indem ein einziger hebr. Accent eine ganze musikalische Phrase bezeichnet habe. Dies zeugt aber eher gegen als für die Vollkommenheit der hebräischen Musik, denn eine Sprache z. B., die mit der Bilderschrift ausreicht, womit man jene Tonschrift vergleichen kann, ist doch unmöglich so vollkommen und ausgebildet als eine andere, die der Buchstabenschrift bedarf? — Und dann beruht auch diese Annahme wieder auf dem noch immer nicht vollständig geführten Vorbeweise, ob die alten Hebräer die Accente, wie wir sie jetzt in den hebräischen Schriften finden, wirklich gekannt haben. Indessen folge hier ein Verzeichniß der Accente, wie sie als Tonzeichen (Noten) betrachtet werden. Man theilt sie ein in prosaische und metrische. Jene sollten blos zum guten Lesen dienen, und diese die eigentlichen Singnoten seyn. Singen, Lesen und Sprechen waren aber bei den alten Hebräern so nahe verwandte Dinge (ihr ganzer Gesang war gewiß nur ein mehr recitativischer als arioser), daß denn auch die metrischen und prosaischen Accente viele Aehnlichkeit mit einander haben. Die metrischen waren: 1) Silluk mit dem Soph-Pasuk; 2) Merca Mapachatus, der einen hohen und niederen Ton hat, und wenigstens einen halben Ton ausmacht; 3) Atnach; 4) Rbhia Jereschatus, der zwei hohe Töne hatte; 5) Psik Schalschelet; 6) Sarka Postpositivus; 7) Tiphcha, der vorderste; 8) Paser; 9) Psik Kadmatum; 10) Psik Mapachatum; 11) Merka; 12) der untere Munach; 13) der obere Munach; 14) Mabach; 15) Kadma; 16) Tipcha Tonicus; 17) Jerach; 18) Sarka, der Mitknecht. Die hebräischen Zeichen dieser Accente finden sich in jeder hebräischen Grammatik. Aus den verschiedenen Stellen nun, die diese Accente in einem Gedichte einnahmen, soll man auf ihre musikalische Deutung haben schließen können. Wenn, zum Beispiel, ein Accent über einem Worte stand, so zeigte er an, daß sich die Stimme erheben,

unter dem Worte, daß sie fallen sollte, zwischen den Worten deutete er entweder auf eine eilige Verbindung oder auf eine bedächtige Verweilung, jenes die Linie Makkeph, dieses das Psik, der Soph-Pasuk, oder die zwei Punkte am Ende eines Verses, oder auch das Wort Sela (s. dies.). Die Stelle des Accents wirkte blos auf den Rhythmus, seine Form aber bezeichnete den eigentlichen Ton. So glaubte man z. B., je größer und höher ein Accent sey, desto stärker und höher müsse auch der Ton seyn, welcher dadurch angedeutet werde, und umgekehrt; ferner, wenn die Figur eines Accents gezogen oder gedehnt sey, so müsse auch der dadurch angedeutete Ton gedehnt werden. Zusammengesetzte Figuren sollen einen zusammengesetzten Ton haben und gewissermaßen Läufe vorstellen ꝛc. Beispiele von Entzifferungen einer solchen hebräischen Tonschrift finden sich in Kircher's Musurgie, die aber bis zur Stunde noch kein Jude hat nachsingen können. Was allenfalls mit einer solchen musikalischen Schreibekunst, wenn wir sie auch für ächt annehmen, bezeichnet werden konnte, kann blos in der richtigen Interpunction, in einer gewissermaßen willkührlichen Erhebung der Stimme, kurz in solchen Mitteln bestanden haben, die wir in unseren Zeiten zur Bezeichnung einer richtigen Declamation (Cantilation) anwenden würden, niemals aber ein genau nach Höhe und Tiefe u. s. w. bestimmtes Tonmaaß, ein abgemessenes Intervall. Damit stimmen auch fast alle tieferen Denker über diesen Gegenstand, mit einigen unwesentlichen Abweichungen, überein, wie z. B. Guarin, Andreas Sennertus, Zamora u. A. Am weitesten geht Speidel, der in seinem kleinen Werke über die hebräische Musik sogar beweisen will, 1) daß durch die verschiedenen Personen, die in den Psalmen bald in der einfachen, bald in der Mehrzahl redend vorkommen, verschiedene Stimmen angedeutet würden (Discant, Alt, Tenor und Baß), welche nach Anleitung des Textes bald einzeln, bald aber vereint in Chören gesungen hätten; 2) daß die Hebräer nur 5 Töne gehabt hätten, die mit den 5 Vocalen a, e, i, o, u bezeichnet worden seyen. Demnach habe die Tonleiter der alten Hebräer folgendes Ansehen gehabt:

u — Schurek: Kybbutz.
o —— cholem: Kametz chatuph: chateph Kametz —
i ——— chirek.
e ———— tzeri: Saegol: schaeva: Schateph Saegol. —
a ————— kametz: patach: chatephpatach. —
u —————— Schurek: Kybbutz — — — —
o ——————— cholem: kametz chatuph: chateph kametz —
i ———————— chirek.
e ————————— tzeri: Saegol: Schaeva: Schateph Saegol. —
a —————————— kametz: patach: chateph patach. —

welche Scala natürlich in allen vier Stimmen gleich gewesen sey, a der tiefste Ton, e der zweite u. s. w. Ferner sucht er zu beweisen, daß die nämlichen Vocale auch zugleich zur Bezeichnung der Kürze und Länge der Töne gedient haben, der lange Vocal nämlich habe eine ganze Note, der kurze eine halbe, und der kürzeste eine Viertelsnote gegolten. Den Tact sucht er nicht für die Hebräer zu erringen; dagegen aber die musikalischen Wiederholungen, die er ebenfalls in den Davidischen Psalmen findet, und zwar durch verschiedene Accente angedeutet. Als Beweis für alle seine Untersuchungen hat er endlich den 46sten Psalm vierstimmig ausgesetzt. Man findet darin wirklich nur 5 Töne, Solo und Tutti, und nur dreierlei Arten von Noten. Der Scharfsinn, womit Speidel seine Untersuchung angelegt und durchgeführt hat, ist zu bewundern; doch auch nur ein klein

wenig mehr Kenntniß von dem eigentlichen Wesen der Musik hätte ihn von der Nutzlosigkeit seiner mühseligen Arbeit überzeugen müssen. — Der Abt Fleury will Manuscripte aus den alten Zeiten der Hebräer gesehen haben, welche Fragmente von notirten Melodien enthielten und sehr harmonisch gewesen seyn sollen. So erzählt wenigstens Bonnet in seiner Geschichte der Musik, führt aber die Manuscripte selbst nicht an; wahrscheinlich hat Fleury Neues mit Altem verwechselt, oder hat ihn einer der neueren Juden, die auf keine Weise herabzustimmen sind in ihrer Begeisterung für die Vollkommenheit der musikalischen Cultur ihrer Väter, Solches glauben gemacht. — Und selbst das Neueste aus der Musik der alten Hebräer, als sie noch einen eigenen Staat bildeten, kann nicht Viel gewesen seyn, denn nach Salomo artete die Musik in Ueppigkeit aus, wie Jesaias (5, 5—6), Amos (6, 4—5) u. A. beweisen. Unter Achab, der den Götzendienst einführte, verfiel die Tempelmusik ganz. Hiskia's Wiederherstellung des wahren Gottesdienstes dauerte nicht lange. Auch Manasse trug zu dem Verderben bei, und die Nichtbeachtung des Gottesdienstes, der nothwendig einen Verfall der Kunst herbeiziehen mußte, lieferte das Volk in die Hände Nebucadnezar's. Siebenzig Jahre währte die Gefangenschaft in Babylon. „An den Wässern zu Babel — heißt es in der Schrift — saßen wir, und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die drinnen sind, denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserem Heulen fröhlich seyn ꝛc."; und brachten sie auch noch 245 Sänger wieder nach Jerusalem mit, so war doch Judas Maccabäus Tempelordnung kaum ein Schatten von der Davidischen, und als, nach der zweiten Unterjochung der Hebräer durch die Römer, Herodes ein Theater nach römischer Art in Jerusalem errichtete, so fluchten die Weisen dagegen als ein Attentat gegen den Gebrauch ihrer Väter, und machten es verächtlich in den Augen des Volkes, das dadurch nur noch sittenloser wurde; und ein Gemisch von Nationalcharacteren in der Kunst entstand, in dem die ächt hebräische ganz unterging. Schon Herodes hatte ausländische Tonkünstler an seinem Hofe, und nach ihm findet sich wahrlich Nichts mehr von jener eigentlich hebräischen Musik, wenn wir das abrechnen, was wir allenfalls jetzt noch davon in den Synagogen hie u. da antreffen. Darüber aber, über den musikalischen Gottesdienst der neueren Juden, siehe auch den schon oben in gleicher Weise angezogenen Art. Leviten.

Unter den Werken, welche sich über die hebräische Musik verbreiten, ist, außer den vielen Geschichten, welche natürlich alle auch die hebräische Musik mehr oder weniger berühren, das vorzüglichste der „Thesaurus antiquitatum sacrorum complectens selestissima clarissimorum virorum opuscula, in quibus veterum hebräorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur" von Blasius Ugolino, Venedig 1767 (der 32ste Band dieser kostbaren Sammlung enthält 40 verschiedene Schriften über unsern Gegenstand; dann Herder „vom Geist der hebräischen Poesie", Bd. 1 und 2; Salomon van Till „Dicht-, Sing- und Spielkunst sowohl der Alten als insbesondere der Hebräer", und Kircher's „Musurgie". Dr. Sch.

Heckel, Johann Christian, geboren zu Bischofswerda am 15ten August 1676, studirte zu Leipzig Theologie und Musik, und ward dann 1699 Cantor in Bischofswerda, von wo er 1713 nach Pirna versetzt wurde. Hier starb er 1744. Walther nennt ihn einen tüchtigen Componisten, indeß ist kein Werk mehr von ihm vorhanden, welches dieses Urtheil bestätigte, dahingegen aber besitzen wir noch mehrere historische Schriften von ihm, welche ihn als einen wissenschaftlich sehr gebildeten Mann bekunden.

Hedykomos — der Name eines Singetanzes der alten Griechen.

Heerpauke, s. **Pauke**.

Heertrommel, zuweilen auch **Härtrommel** geschrieben, eine unnütze Spielerei in alten Orgeln, die aus 2–4 Pfeifen bestand, welche möglichst tief klangen, um etwa 1 Viertelton auseinander gestimmt waren, mixturenartig auf einem Stocke standen, durch ein Manubrium zur Ansprache gebracht wurden, und vermöge ihrer Tonverhältnisse einen trommelartigen Ton gaben, der so lange anhielt, bis das Manubrium wieder abgestoßen wurde.

Heerwagen, Friedrich Ferdinand Traugott, Senior und Pfarrer zu Markt-Uehlfeld an der Aisch unweit Erlangen, s. **Literatur**.

Heiden, s. **Heyden**.

Heidenreich, Georg Christoph, war Organist und Orgelbauer zu Tennstädt in Thüringen, wo er 1800 in einem Alter von ungefähr 64 Jahren starb. Der Orgelbaukunst widmete er sich erst seit 1770, seit welcher Zeit er mehrere vortreffliche Werke in seiner Gegend aufrichtete, unter anderen 1791 die schöne Orgel in der Trinitatiskirche zu Sondershausen, der er mehrere neue Stimmen und ein Manual-Koppel zufügte.

Heidenreich, Carl Heinrich, geboren zu Stolpen 1764, und gestorben zu Burgwerden bei Weißenfels am 26sten April 1801, war von 1789 bis 1798 ordentlicher Professor der Philosophie zu Leipzig. Im letzteren Jahre legte er Kränklichkeits halber seine Professur nieder und zog nach Burgwerden. Er war einer der scharfsinnigsten Aesthetiker seiner Zeit, der mit seinem reich begabten Geiste der Wissenschaft unstreitig noch weit größere Dienste geleistet haben würde, wenn nicht eine zu wenig geregelte Lebensweise und ein dadurch herbeigeführter zu früher Tod seiner eigenen Entwickelung und Ausbildung hinderlich gewesen wäre. Er philosophirte größtentheils nach Kantischer Weise, wußte dabei jedoch die Eigenthümlichkeit seines Geistes zu bewahren, wie seine vielen Schriften beweisen, unter denen für den Musiker und Musikgelehrten besonders interessant sind sein „System der Aesthetik“, Leipzig bei Göschen; „Ueber den Grundbegriff der schönen Künste“ (in Fest's „Beiträgen zur Beruhigung und Aufklärung“, (1790, Band 2. Stück 2. pag. 129 ff.); „Warum urtheilen die Neueren so zweideutig über die Nützlichkeit der schönen Künste für den Staat und die Menschheit?“ (ebend. Stück 2, pag. 24 ff.). Dr. Sch.

Heilig, s. **Sanctus**.

Heilmann, Joseph, der Sohn eines Instrumentenmachers zu Mainz, geb. 1768, hatte einen großen Ruf als Nachfolger in des Vaters Geschäft. Der berühmte Kittel in Erfurt sprach den Fortepiano's desselben einen runden, angenehmen Ton und eine leichte Spielart zu. Andere aber wollen den Schiedmayr'schen und Stein'schen Fortepiano's den Vorzug geben. G.

Heine, s. **Heyne**.

Heinefetter, Sabine, eine der berühmtesten und ausgezeichnetsten Sängerinnen neuester Zeit, seit October 1835 am Königlichen Hof-Theater zu Dresden engagirt, von wo sie aber aus uns unbekannten Gründen schon im Februar 1836 wieder ab- und auf Reisen nach Prag 2c. gegangen ist, wurde geb. zu Mainz 1805. Wie die große Mara soll auch sie als armes Mädchen Harfe gespielt und durch ihre schöne Stimme Aufsehen erregt haben. Ein Musikverständiger lernte sie kennen und bildete

sie für das Theater. Ihre ersten Versuche im dramatischen Gesange machte sie auf der Frankfurter Bühne; darauf ging sie nach Cassel, wo sich Spohr ihre weitere künstlerische Ausbildung sehr angelegen seyn ließ. 1827 gastirte sie auf dem Hofoperntheater zu Berlin, fast gleichzeitig mit der berühmten Schechner, die dem Erfolge ihrer Darstellungen hätte Eintrag thun können, wenn sie nicht durch einen seltenen feurigen Ausdruck, ein ergreifend lebendiges Spiel, durch wundervoll schönen Klang und Geläufigkeit ihrer Stimme das Berliner Publikum gleich bei ihrem ersten Auftreten für sich zu gewinnen gewußt hätte. Im Triumphe kehrte sie nach Cassel zurück, und ward durch Spohrs Vermittlung auf Lebenszeit daselbst engagirt. Das Glück jedoch, das so freündlich und treu sie auf ihrem ersten künstlerischen Ausfluge begleitete, hatte ihre Anmaßung auch so hoch gesteigert, daß sie nach der ersten und noch dazu geringfügigen Unannehmlichkeit, welche sie in Cassel erfuhr, eigenmächtig ihren Contract brach und in heimlicher Flucht das Casseler Theater verließ. Sie ging nach Paris, wo sie eine Zeitlang die italienische Schule studiren konnte, und auch zum Auftreten in der italienischen Oper kam. Von dort zurückgekehrt, machte sie eine Kunstreise durch Deutschland, und ließ sich dabei viel in Rossini'schen Parthien hören, z. B. als Desdemona, Rosine u. s. w. Jenen edlen, rein deutschen Gesangsstyl aber, durch welchen sie früher in Cassel und Berlin so außerordentliches Aufsehen machte, hatte sie verloren, ohne des Vortrefflichen der ächt italienischen Schule wirklich Meister geworden zu seyn, und man darf sich nicht wundern, daß sie damals kälter von den Deutschen aufgenommen wurde, als früher vor ihrer Reise nach Frankreich, selbst vergessend das namhafte Verdienst, daß sie, gleich einer Sonntag, Schröder-Devrient, Fischer-Schwarzböck, Pixis u. s. w., mit mächtigem Zauber auch den Franzosen eine große Achtung abgenöthigt hatte vor deutscher Gesangskunst und deutscher Darstellung. Selbst das äußere Reizmittel, daß sie sich überall als erste Sängerin der italienischen Oper zu Paris ankündigte, half Nichts: das Bedauern der besseren Kunstfreunde, daß sie der edleren deutschen Oper treulos geworden, und ihre herrlichen Mittel den deutschen Meistern entzogen hatte, sah nur noch greller das Manierirte ihrer Darstellungsart, und die gedrückte Singweise, die sie schlechten Vorbildern vielleicht abgelernt hatte; und selbst die einzelnen schönen Momente, die das unpartheiische Urtheil ihrem Spiel und Gesange nicht absprechen konnte, gingen wirkungslos fast vorüber, bis sie nach Wien kam, und während ihres längeren Aufenthalts daselbst, an äußerer Politur besonders, wieder Viel gewann. Länger als ein Jahr lebte sie in dieser Ruhe, und die neue Periode ihres künstlerischen Lebens, die wir von da an rechnen dürfen, begann sie kluger Weise auf kleineren Theatern u. vor einem Publikum, das sie entweder früher noch nicht gehört hatte, oder durch die meisterhaften Leistungen anderer berühmter Sängerinnen nicht verwöhnt worden war. So sang sie z. B. in Königsberg, auch in Mainz wieder und auf anderen Bühnen zweiten Ranges, wo ihr Ruf von Neuem zu grünen anfing; ging dann auf einige Zeit nach Italien (im Mai 1832 sang sie in Mailand), und, von da zurückgekehrt, glaubte sie mit ihrem äußerst glücklichen Gastspiele auf dem Königsstädter-Theater zu Berlin endlich (1833) auch in Deutschland den früheren Glanz wieder erworben zu haben. Sie trat aufs Neue hier in die Reihe der ersten Sängerinnen. Es war dies in sofern der rechte Zeitpunkt dazu, als in derselben Zeit auch Bellini's und Donizetti's Opern, denen sie sich vornehmlich zugewandt hatte, sich immer mehr Eingang auf deutschen Repertoiren verschafften. Romeo, die Straniera, Anna Bolena u. dergl.

sind diejenigen ihrer Leistungen, mit denen sie überall, auch auf den ersten Theatern, den glänzendsten Beifall sich erwirbt. Als Desdemona steht sie schon weiter zurück, und als Rosine und in dergleichen Parthien möchte sie kaum noch dem gebildeten Kunstfreunde gefallen können. Der Grund davon liegt schon in ihrer ganzen Persönlichkeit, durch welche, imposant, hauptsächlich nur hochtragische Charactere repräsentirt und gehoben werden können. Indeß hat sie eben durch dieselbe auch in anderen Parthien sich schon manchen Sieg errungen. Ihre Figur nämlich ist schlank, ihr Gesicht edel, voll Ausdruck und Feuer, und ihre Augen und Haare rabenschwarz; die Gesammtwirkung ihrer äußeren Erscheinung hat fast etwas Männliches, an dem man in Rollen wie die letztgenannten ungern die Vermischung mit einer schönen Weiblichkeit vermißt. Als einen schätzenswerthen Zug ihres Characters glauben wir zum Schluß noch bemerken zu müssen, daß sie mit unwandelbarer Liebe und aufrichtiger Dankbarkeit stets Derer gedenkt, welche in früheren Jahren sie unterstützten und zu einer höheren künstlerischen Ausbildung ermuthigten. st.

Heinichen, Joh. David, geb. zu Crößuln bei Weißenfels am 17ten April 1683, Predigerssohn, studirte auf der Leipziger Thomasschule unter den Cantoren Schelle und Kuhnau, und war so contrapunktisch, daß er vor Begier kaum essen und schlafen konnte, bis er eine ziemlich lange Sonate für 6 Violinen setzte, „welche nur aus 2 Hauptstimmen gespielt wurde, so daß in jedweder Stimme 3 Violinen bei gewissen Zeichen hinter einander anfingen, und also die ganze Sonate, gleichsam in einem beständig fortgehenden Haupt- und Gegensatze, auf sechsfache Art durch canonireten." So fleißig er darauf die Rechte studirte, so lieb blieb ihm doch auch die Musik, besonders da Leipzig unter Melch. Hoffmann auch eine gute Oper bekam. Nachdem er mehrere Jahre in Weißenfels als Advokat gelebt hatte, trieb es ihn wieder nach Leipzig, um Opern zu schreiben 2c. Mit guter Gelegenheit reiste er nach Italien, wo er in Venedig eine Oper schrieb, welche gefiel. Zudem wurde er Begleiter des Fürsten Leopold von Köthen, eines erfahrnen Musikliebhabers. Wieder nach Venedig gekommen, gewann ihn durch seine Cantaten der Churprinz von Sachsen, der nachmalige König August II., lieb und machte ihn 1718 zu seinem Capellmeister in Dresden. Allein schon 1719 zeigte sich beim Einstudiren einer neuen Oper des Capellmeisters der Castrat Senesino so unanständig gegen ihn, daß der König alle italienischen Sänger entließ und H. nur der Kirchenmusik vorstand. Er schrieb Messen und arbeitete seine früher in Leipzig geschriebene Generalbaßschule gänzlich um. Diese umgearbeitete Generalbaßschule ist sein Hauptwerk, das nicht nur in jenen Zeiten sehr hoch geschätzt wurde, sondern auch noch jetzt vielfach brauchbar und für den Geschichtsfreund der Harmonielehre unentbehrlich ist. Das Werk ist in Dresden 1728 in 4. gedruckt worden unter dem Titel „Der Generalbaß in der Composition, oder neue und gründliche Anweisung, wie ein Musikliebender mit besonderem Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den Generalbaß im Kirchen-, Cammer- und theatralischen Stylo vollkommen et in altiori gradu erlernen, sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung oder musikalischen Raisonnement von der Musik überhaupt, und vielen besonderen Materien der heutigen Praxeos." Es enthält sehr viele Notenbeispiele und zählt ohne die Verbesserungen u. Register 960 Seiten. — So sehr er auch in diesem Buche wider zu vielen Gebrauch contrapunktischer Gelehrsamkeit warnt, so wenig konnte er sich selbst von seiner Jugendliebe dafür zurückbringen. Kaum

war das Werk beendet, machte er den Plan zu einer Messe, worin alle Arten des Contrapunkts angebracht werden sollten. Aber an der Ausführung dieses und manches andern Vorhabens hinderte ihn der Tod. Er starb an der Schwindsucht am 16. Juli 1729. Seine selten gewordenen Compositionen zeigen weit mehr den denkenden als erfindungsreichen Künstler. Die Zahl war nicht gering. Gerber führt sie alle auf; allein sie sind nur noch dem Geschichtsfreunde beachtenswerth. G. W. Fink.

Heinlein, Paul, zuletzt Organist an der Sebalderkirche zu Nürnberg, geboren daselbst am 11ten April 1626, war der Sohn des berühmten Arztes Sebastian H., der ihn seines seltenen Talentes zur Musik wegen im Clavier- und Orgelspiele und auch auf anderen Instrumenten unterrichten ließ; zur weiteren Ausbildung 1646 nach Linz und München, und 1647 endlich nach Italien schickte, wo er drei Jahre lang bei den berühmtesten Meistern die Composition studirte. Nach seiner Rückkehr aus Italien 1649 ward er zuerst Rathsmusikus in Nürnberg, dann 1655 Organist an der St. Egidienkirche daselbst, 1656 Musikdirector an der Frauenkirche, und 1658 endlich erster Organist an der Sebalder Hauptkirche. Man zählte ihn zu den kunstfertigsten Orgel- und Clavierspielern seiner Zeit. Auch schrieb er viele kleinere und größere Sachen für seine Instrumente, die ein solches Zeugniß der Geschichte wohl begründen lassen. Uebrig sind davon nur noch zwei Gelegenheitsmusiken, die Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon mit ihrem ausführlichen Titel anmerkt. Er starb am 6ten August 1686.

Heinrichs (nicht Heinrich), Anton Philipp, wurde am 11ten März 1781 zu Schönbüchel bei Schönlinden und Georgswalde in Böhmen von reichen Eltern geboren, lernte in seiner Jugend etwas Pianoforte- und Violinspielen, wurde Kaufmann und Großhändler in Leinwand, Zwirn, Wein u. s. w., machte auch bedeutende Wechselgeschäfte, so daß er, an jedem der drei genannten Orte eine Fabrik besitzend, zu den ersten Großhändlern des Landes gerechnet werden mußte, der noch durch ein wichtiges Privilegium begünstigt worden war. Durch den Fall der Banknoten fielen mehrere bedeutende Häuser, was auch seinen Fall nach sich zog. Da er auch sein Privilegium einbüßte, sah er sich genöthigt, nach Amerika überzuschiffen. Er ließ sich in Kentuky nieder, und lebte hier ärmlich in einer Waldhütte. Seine früher erworbenen musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten jedoch brachten ihm so viel Ansehen, daß man eine Melodie zu einem Festgesange von ihm verlangte, die er sogleich mit Bleistift niederschrieb. Sie gefiel, und so gerieth er in seiner Wildniß ins Componiren, ohne noch einen Begriff von Harmonielehre zu haben, die ihm erst später, nachdem bereits mehrere Werke von ihm gedruckt worden waren, durch einen Deutschen beigebracht wurde. Von jetzt an genoß er in Amerika ein großes Ansehen. Da seine Frau in Böhmen unterdessen gestorben war, heirathete er eine Amerikanerin. Nach dem Tode dieser seiner zweiten Frau führte ihn der Trieb nach höherer musikalischer Bildung wieder nach Europa. In London angekommen, erschöpfte sich bald sein kleines Vermögen, und er mußte bei einem nicht sonderlichen Orchester, wie die meisten in London sind, als Violinspieler Dienste nehmen. Als solcher lebte er daselbst sieben Jahre, allerlei Compositionen versuchend, von denen nicht wenige, aber die geringeren, in London, gedruckt wurden, wie z. B. „The Loy house a Song presented to the Mestern minstrel", ein musikalisch-biographischer Gesang, der unter seine früheren Versuche gehört; „La promenade du Diable", eine Tarantelle für Pianoforte, Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet, die kräftig wandernde Finger verlangt, wenn sie effectuiren soll; „Paganini's

Incantation für das Pianoforte" u. A., in denen er überall nach deutscher Bildung strebt, obwohl meistens die italienische Gesangsweise die vorherrschende geblieben ist. Im Ganzen mögen etwa 20 namhafte Werke von ihm in Boston u. London gedruckt worden seyn. Da er außerdem auch schon viele Ouverturen u. Sinfonien, unter welchen sogar eine für 34 Stimmen, gesetzt u. von der Wiener Preisausschreibung 1834 gehört hatte, wollte er es wenigstens versuchen, mit unter die Bewerber zu treten, und reiste nach Deutschland, kam aber zu spät, nachdem das Gerücht, allerdings damals noch vor der Zeit, bereits dem Capellmeister Lachner den Preis zugetheilt hatte. Indeß war, nach H's eigener Aussage, die Sinfonie nicht die Hauptsache seiner Reise, sondern er wollte sein Vaterland und eine Tochter aus erster Ehe wieder sehen, welche Letztere aber bereits Deutschland verlassen hatte und nach Amerika gesegelt war, um ihren Vater aufzusuchen. Ob er nun in seinem Vaterlande bleiben wird, können wir nicht bestimmen. Er ist ein hagerer, aber noch kräftiger Mann mit weißen Haaren und scharf blickenden Augen, fest in seiner Rede, und spricht sehr lebendig, fast enthusiastisch, von der Kunst. In seinen neueren Compositionen für volles, oft übervolles, Orchester ist er ganz eigenthümlich, namentlich im Rhythmischen, und seine schriftliche Sprachdarstellung hat im Englischen und Deutschen etwas Geniales, wie es sich von einem Manne seines Bildungsganges kaum erwarten läßt. 7.

Heinroth, Johann August Günther, Dr. phil. und Universitäts-Musikdirector zu Göttingen, wurde geboren zu Nordhausen in Thüringen am 19ten Juni 1780. Sein Vater, Christoph Gottlieb H., ein Schüler des berühmten Ch. G. Schröter, von dem er in der Taufe seinen Namen erhielt, war 62 Jahre lang Organist an der Peterskirche zu Nordhausen. Unter 5 Kindern dieses war er das jüngste. Sein älterer Bruder, Gottlieb H., mit dem er schon oftmals verwechselt wurde, studirte in Halle Theologie, trieb aber auch nebenbei Musik, und zeichnete sich unter Türk als Sänger und Harfenspieler aus, hat auch Mehreres für sein Instrument componirt, was später irrig unserem Günther H. zugeschrieben worden ist. Dieser ward, um seines besonderen und merkwürdig früh erwachten Talentes willen, zeitig von dem Vater in Musik gebildet, namentlich im Clavierspiele und Generalbasse unterrichtet. In seinem 4-, 5ten Jahre schon sang er die Melodien der damals sehr beliebten Operetten von Hiller nach, und amusirte durch Declamation und Gesticulation die Zuhörer; als 12- und 14jähriger Knabe componirte er bereits kleine Musikstücke, u. dichtete auf die Nordhäuser Lieder in der denselben eigenen Mundart, welche sich theils durch Abschriften, theils durch bloße Tradition bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Auf dem Gymnasium zu Nordhausen zum Studium der Theologie vorbereitet, bezog er 1798 die Universität Leipzig, und zur Vollendung desselben 1800 die zu Halle. Dort pflegte er mit Hiller, hier mit Türk einen freundschaftlichen, auf seine musikalische Fortbildung sehr einflußreichen Umgang. War zwar die Theologie sein Hauptfach, so arbeitete er jedoch auch schon damals nicht minder fleißig in der Musik, und in dieser gleichzeitigen eifrigen Verfolgung zweier an sich verschiedener Richtungen seines Geistes entwickelte sich zuerst die geniale Kraft, mit welcher er später auf so verschiedenen Gebieten der Kunst und Wissenschaft wirkte. Nach Vollendung seiner academischen Studien ward er Hauslehrer bei dem Pastor Kümmel in Gittelde am Harz, in dessen eigener großer Liebe zur Musik sein Talent wiederum eine lebendige Nahrung und Anregung fand. Zwei Jahre später ward er als Lehrer an das Jacobson'sche

Institut zu Seesen berufen. Die Anstalt war damals noch im Entstehen; durch H's Bemühungen besonders, der sie in wissenschaftlicher Beziehung größtentheils ganz neu organisirte, wie Niemeyer und Zerenner in ihren pädagogischen Schriften erzählen, erhielt dieselbe einen Aufschwung, wie zu der Zeit keine andere israelitische Schule in ganz Deutschland. Dabei blieb er jedoch seinen theologischen und künstlerischen Studien immer nach Kräften treu. Er predigte oft und mit Beifall. Zu seiner Promotion von der philosophischen Facultät der damaligen Universität Helmstädt schrieb er die Dissertation „de vi judicandi in pueris educandis maxime excolenda". Ein bitterer Feind von Napoleon's Gewaltherrschaft dichtete er satyrische Lieder in sog. plattdeutscher Sprache, die weit und breit durch Abschriften verbreitet und viel gesungen wurden, noch während Napoleon auf deutschem Boden regierte. Seine „Napoleon's Schicksale nach der Feuersbrunst in Moskau", und „die Quintessenz des Königreichs Westphalen" in 5 Gesängen nach Blumauer's „Aeneide" wurden, namentlich in Norddeutschland, gern und viel gelesen. Als der um seine Nation so hoch verdiente Jacobson den Gottesdienst der Juden zeitgemäßer einrichten wollte, stand H. ihm kräftig wirkend zur Seite, dichtete Lieder für die israelitische Gemeinde in Seesen, und gab ihnen den christlichen Kirchengesängen ähnliche Melodien, die auf einer, durch seinen Betrieb in der dortigen Synagoge errichteten, Orgel begleitet wurden. Dasselbe that er auch für die israelitischen Gemeinden in Cassel und Berlin, wohin Jacobson darauf seine Reformation verpflanzte. H. war an beiden Orten persönlich anwesend u. thätig. Letzteres besonders in Berlin, wo er im Vaterhause des berühmten Operncomponisten Meyerbeer eine neue Synagoge mit errichten half, und hinsichtlich des musikalischen Gottesdienstes allein organisirte. Auch in den Synagogen zu Leipzig, Hamburg rc. sind noch jetzt mehrere seiner Lieder und Melodien im Gebrauche. Dank für solche, dem israelitischen Cultus unstreitig höchst wichtigen Dienste ist ihm von Seiten der Juden nie geworden, wenn wir die 200 Louisd'or, welche Jacobson ihm nachschickte, als er 1818 an Forkel's Stelle nach Göttingen berufen ward, wie billig nicht dahin rechnen wollen. Daß er Anfangs in Göttingen einen schweren Stand hatte, läßt sich leicht ermessen. Eines Theils fand er den musikalischen Zustand daselbst von Forkel, der nur der Wissenschaft seiner Kunst lebte, höchst vernachlässigt, andern Theils aber war die Ehrfurcht vor Forkel's Wissen und Wirken bei einem großen Theile der dortigen Kunstfreunde auch wieder so groß, daß nicht geringe Kräfte dazu gehörten, sich wenigstens nur einigermaßen in der öffentlichen Meinung ein Ansehen zu erwerben. Sollte für die Bildung und das äußere Leben auch in musikalischer Hinsicht Etwas geschehen, so mußte H. einen ganz neuen Grund dazu legen. Er errichtete zu dem Zwecke eine academische Singacademie (s. Academie), und einen eigenen öffentlichen Lehrstuhl für den wissenschaftlichen Theil der Tonkunst; führte wieder regelmäßige sog. academische Concerte ein, an denen die Studirenden den regsten Antheil nahmen; ertheilte jungen Theologen Unterricht im Kirchen- und Altargesange, — kurz ließ kein Mittel unbenutzt, das ihm seine Stellung zum segensreichen Wirken nach Außen darbot. Um dieses aber auch über die Grenzen der Universität hinaus noch zu erweitern, schrieb er eine „Volksnote oder vereinfachte Tonschrift", nach welcher, im Gegensatze zur unvollkommenen Zifferschrift, die H. überall siegreich bekämpft hat, auch in den niedersten Schulen der Gesangsunterricht auf eine leicht faßliche und zweckmäßigere Weise ertheilt wird; ferner eine eben darauf gerichtete „Gesangs-Unterrichtsmethode für höhere und niedere Schulen"; und eine „kurze

Anleitung, die Choräle nach Noten leichter und geschwinder als nach Ziffern singen zu lehren", der er zur Vervollständigung dann auch noch „166 Choralmelodien nach dem im Königreiche Hannover ziemlich allgemein eingeführten Böttner'schen Choralbuche in leichte Tonarten transponirt", und „169 Choralmelodien mit Harmonien begleitet", beilegte. Dadurch, daß in dem Schullehrer-Seminar zu Hannover der Gesangsunterricht auf höhere Veranlassung nach der von H. in den genannten Schriften niedergelegten und anschaulich gemachten Methode ertheilt wird, hat dieselbe sich ziemlich in alle Schulen des Königreichs Hannover Eingang verschafft, und ihr Erfinder so sich ein großes Verdienst um den dortigen allgem. Gesangsunterricht sowohl als öffentlichen Kirchengesang erworben. Eine „Kurze Anleitung, das Clavier spielen zu lehren" fand nicht minder günstige Aufnahme; wie denn auch seine zahlreichen Compositionen für dieses Instrument, die meistens eine pädagogische Tendenz haben; und seine vielen Lieder und Gesänge, von denen nicht wenige, und vornehmlich die, zu welchen er selbst auch den Text dichtete, aus dem engen Kreise des Unterrichts in den Mund des Volks übergegangen sind. Als Antritts-Programm schrieb er in Göttingen „Ueber die Vernachlässigung des Gesanges"; sein sonstiges schriftstellerisches Wirken in der Musik ist hinlänglich aus den vielen kleineren und größeren Aufsätzen und Abhandlungen bekannt, die er in die „Cäcilia", die Leipz. allgem. musik. Zeitung, in dieses unser Werk, die „Eutonia" lieferte, wie endlich auch aus dem „Musikalischen Hülfsbuche für Prediger, Cantoren und Organisten", das er 1833 herausgab, und das vielen Beifall gefunden hat. Seine rein poetischen, historischen, geographischen und naturhistorischen Werke gehören nicht hieher. — Von seinen 7 Kindern widmet sich nur eine Tochter, Franziska, die eine wunderherrliche, umfangreiche Stimme, überhaupt ein ausgezeichnetes Gesangstalent besitzt, der Kunst. Zu mehren Malen schon hat dieselbe sich bei großen Musikfesten und in Concerten öffentlich hören lassen, und stets mit gleich großem, allgemeinem Beifalle, wie öffentliche Blätter mit vieler Ruhmredigkeit berichten. Nach dem Willen des Vaters aber wird sie sich indeß nur dem Concertgesange und niemals der Bühne widmen. A.

Heinse, Johann Jacob Wilhelm, Churmainzischer Hofrath, ein genialer deutscher Schriftsteller, geboren zu Langenwiesen, einem Schwarzburg-Sondershausischen Marktflecken bei Ilmenau in Thüringen, 1746; studirte zu Jena Jurisprudenz. Ein Jüngling von feinem Sinne und ausgerüstet mit herrlichen Fähigkeiten, mehr als eine schöne Kunst zu erfassen und auszuüben, von treuem Gedächtniß, höchst erregbarer Fantasie, kräftigem Körper, dabei aber auch schwelgerisch üppig, bildete er sich mehr in der Welt als in der Schule. Nachdem er seine Studien wohl oder übel vollendet hatte, ging er nach Erfurt. Hier erhielt er seine poetische Richtung durch Wieland, und mannigfache Anregung und Unterstützung von Seiten Gleim's. Mit „Sinngedichten" (1771), denen bald allerhand für den Musiker nicht sehr interessante Uebersetzungen folgten, eröffnete er seine literarische Laufbahn. Aber auch gleich in ihnen athmete seine Muse eine gefährliche Wollust, die selbst jene Protectoren des Verfassers aneckelte. In Düsseldorf, wohin ihn Jacobi als Theilnehmer an der „Iris" von Halberstadt 1776 berief, ward durch den Besuch der herrlichen Bildersammlung sein Kunstsinn aufgeregt, genährt und verfeinert. Von da ging er 1780 nach dem ersehnten Italien. Drei Jahre lang schwelgte er hier in Lust und Freude. Nach Deutschland zurückgekehrt, fand er mit J. Müller zusammen in Mainz ein ruhiges Plätzchen. Er wurde Vorleser des Churfürsten und

1787 Bibliothekar. Dort schrieb er auch „Ardinghello“, „Anastasia“, und die für den Musiker ewig denkwürdige „Hildegard von Hohenthal“. Was er von Bildnerei und Musik, die beide er schwärmerisch liebte, in seinem Leben er= und empfunden, geahnt und enträthselt hatte, legte er in diesem Werke nieder, dessen stürmischer bacchantischer Taumel zwar den Leser gewaltsam ergreift und dahinrafft, ein edles Gemüth aber nicht erheitern kann. Doch ist sein Inhalt lehrreich, und oft tiefer das Wesen der ächten Kunst ergründend als manche der vielen ethischeren Raisonnements neuerer Aesthetiker. Wir sagen oft, denn jede seiner Erklärungen dürfen wir nicht auf die kritische Waagschale legen; namentlich ist nicht immer seinen Urtheilen über Opern zu trauen, die mehr ein Resultat seines eigenen Empfindens als der dazu nöthigen Kenntnisse und Erfahrungen sind. Er lernte diese Werke nicht aus den Partituren, sondern vor den Schaubühnen kennen, mit allem Zauber der Decoration und lebendigen Handlung, und vor den Schaubühnen einer Nation, deren Leben in den Kunstsälen bekanntlich himmelweit von dem unserer Deutschen verschieden ist. Das Beste in dem 3 Bände starken Romane sind die Abhandlungen Bd. 1. pag. 41 von dem Stimmwerkzeuge, pag. 46 von der Gesangs=Bildungs=Manier der Italiener, pag. 102 von der Temperatur und Stimmung und Charakteristik der Tonarten, pag. 214 von den Concertmusiken, pag. 222 über Darstellung, pag. 257 über Vollkommenheit, pag. 300 über die opera buffa, Bd. 2. pag. 126 über musikal. Ausdruck, pag. 172 über Melodie, pag. 232 über das Ballet, pag. 311 über die Arie, pag. 314 über den Chor, pag. 341 über den jetzigen Musikzustand. H. starb 1803. Höchst anziehende Briefe von ihm finden sich in der Sammlung von Briefen zwischen Gleim, Heinse und Müller. Die 1805 bei Gräff in Leipzig unter seinem Namen erschienenen „musikal. Dialogen“, die man unter seinem Nachlasse gefunden haben wollte, sind nicht von ihm. Eine ausführliche Anzeige davon steht in der Leipz. allgem. mus. Zeitung 1805 Nr. 44.

Heintz oder **Heinz**, Wolfgang, ein berühmter Organist und Orgelspieler des 16ten Jahrhunderts, stand um 1530 als Organist in Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle. Mit Johann Hoffmann zusammen veranlaßte er den großen katholischen Theologen Michael Vehe zur Herausgabe seines Gesangbuchs (Halle 1537), indem er ihn um deutsche Liedertexte zur Composition bat. Jenes Gesangbuch war mit den Musiknoten, welche Heinz's und Hoffmann's Melodien enthielten, 11 Bogen stark. Unter den jetzt noch üblichen Kirchengesängen wird ihm der Choral „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ zugeschrieben.

Heinze, s. **Häntze**.

Heiser wird ein Ton genannt, wenn er rauh und unklar anspricht, was am öftersten bei den Zungenpfeifen in der Orgel vorkommt.

Helbig, Gottfried, war Organist in Liegnitz, wo er am 1. Januar 1795 starb, und besonders berühmt durch seine Clavier=Fortepiano's mit und ohne Flötenregister, und auch Flügel, deren er mehrere in bester Qualität verfertigt haben soll. Seine Instrumentenfabrik wird jetzt von seinem Sohne, **Gottlob**, fortgesetzt, der noch 8 Jahre lang an der Seite des Vaters arbeitete, und als Instrumentenmacher die Geschicklichkeit dieses geerbt hat. 41.

Held, Jakob, Violinist in der Hofkapelle zu München, Sohn eines Cantors zu Landshut, von dem er auch den ersten Unterricht in der Musik erhielt, wurde geb. daselbst am 11. Nov. 1770. Bei dem Unter=

richte, den sein Vater ihm auf der Violine ertheilte, ward Mozarts Violinschule zu Grunde gelegt. In seinem siebenten Jahre schon ließ er sich mit einem Violinconcerte von Stamitz öffentlich hören. Darauf besuchte er 6 Jahre lang das Gymnasium zu Landshut, und übte sich daneben mit vielem Fleiße auch im Orgel- und Clavierspiele, so daß er bald als Organist in dem dasigen Seminare angestellt wurde. Der Unterricht, den sein Vater ihm im Generalbasse ertheilte, war wohl nicht der gründlichste, und das mag Schuld seyn, daß H. seine musikalischen Studien und Uebungen damals und auch später noch vornehmlich nur auf den practischen Theil seiner Kunst beschränkte. Um Philosophie zu studiren, kam er 1788 nach München. Auf Verwendung des Grafen von Taufkirchen unterrichtete ihn ferner hier im Violinspiele der berühmte Hampeln, und nach dessen Abgange nach Donaueschingen der damalige Concertmeister Friedrich Eck, mit dem er nachmals viele Doppel-Concerte und Quartette spielte, die besonders seinem Namen eine gewisse Berühmtheit verschafften. Nunmehr zu einem tüchtigen Virtuosen gebildet, studirte er unter Danzi's Leitung auch die Composition, und unternahm nachgehends mehrere Reisen durch Deutschland, die Schweiz und durch einen Theil von Frankreich, auf welchen er sich auch mit seinem damals eilfjährigen Sohne mit Doppelconcerten für die Violine hören ließ. Nach Beendigung dieser Reisen scheint er München nicht wieder verlassen, sondern hauptsächlich sich der Bildung junger Violin-Virtuosen dort gewidmet zu haben. Die meisten der besseren Violinspieler in München sind seine Schüler. Auch hat er mehrere Violinconcerte, Quartette, Variationen und andere dergleichen Sachen für die Violine, einige Ouverturen für volles Orchester componirt, die, namentlich wenn sie von ihm selbst vorgetragen wurden, überall vielen Beifall erhielten. So machte er unter Anderem während seines Aufenthalts in Zürich auf der oben bemerkten Reise mit einem eigenen Violinconcerte ein so großes Aufsehen, daß ihm bei der Tagsatzung sogar die Direction des Orchesters übertragen wurde, die er jedoch nicht mit gleich großem Beifalle geführt zu haben scheint. P.

Helderus, Bartholomäus, ein Kirchencomponist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, wurde geboren zu Gotha, war Anfangs Schulmeister in dem Dorfe Friemar bei Gotha, und zuletzt Pfarrer in Remstädt. In den Jahren von 1615 bis 1621 erschienen zu Erfurt von ihm unter den Titeln: „Cymbalum Genethalicum“ und „Cymbalum Davidicum“ viele vier- bis achtstimmige Weihnachts- und Neujahrsgesänge mit deutschem und lateinischem Texte, Psalmen, worunter der 103te und 123ste Psalm vierstimmig in Contrapuncto colorato, auch das Vaterunser und dergleichen Werke mehr.

Hele, Ceorgrus de la, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts an der Cathedralkirche zu Dornick in Flandern. Als diese Stelle damals besetzt werden sollte, berief König Philipp II. von Spanien vier der berühmtesten Tonkünstler: Pedro Maillartio, Gangerico de Ghersem, N. Mussele und Hele nach Dornick. Bei der Prüfung erhielt Letzterer den Preis und in Folge dessen die Stelle. Sonst ist aus seinem Leben nichts mehr bekannt. Von seinen Werken führt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon 8 fünf- bis siebenstimmige Messen an, welche 1578 zu Antwerpen gedruckt wurden. 6.

Helikon, ein von Aristides und Ptolomäus (Harm. 1. cap. 8.) erwähntes und beschriebenes Instrument zur richtigen Bestimmung der Tongrößen, von folgender Einrichtung. Der Boden des Helikon war ein

Quadrat, also die vier Seiten gleich und die Winkel rechte. Zwei Seiten in Hälften getheilt. Von der einen der dadurch beschriebenen Linien wird ein Drittel abgetheilt. Genaue Abbildungen finden sich an den citirten Orten. Auf dem Rande des in zwei Hälften getheilten Bodens wurden über bewegliche Stege Saiten gezogen, die nach obiger Voraussetzung gleich lang seyn mußten. Die Saiten wurden in Einklang gestimmt. Nach dieser Einrichtung ergab nun das H. folgende Tonverhältnisse, außer den Einklängen: die Octave (2:1), die Doppeloctave (4:1), die Quinte (3:2), die Duodezime (Octave der Quinte = 3:1), die Quarte ($^3/_4$), die Undezime (Octave der Quarte = 8:3), den großen Ganzton (9:8), oder in Noten, den Grundton als kleines c angenommen, die Tonreihe

ein Resultat, das hinter dem unserer gewöhnlichen Monochorde weit zurückbleibt. Wollte man weitere Tonverhältnisse erlangen, so mußte man sich mehrerer Saiten bedienen. Kircher (Musurgia l. 4. S. 188) experimentirt mit mehr Saiten; so finden wir auch bei Cölius Rhodiginus ein Helikon mit neun Saiten. Für uns können, bei unseren ausgebildeten Vergleichungs- und Stimm-Apparaten, dergleichen mehr oder weniger sinnreiche Spielereien keinen Werth haben; wir übergehen daher auch die Kircherschen und ähnliche Apparate. ABM.

Hell heißt jeder klare und scharf intonirte Ton, der weit hin gehört werden kann, und dem Ohre auch in der Nähe nicht unangenehm ist. Daher ist auch — **Hellpfeife** ein Orgelregister, das Prätorius als eine 8füßige offene Manualstimme aufführt, und die, nach ihrem Namen zu urtheilen, klar und scharf, durchdringend klingen mußte. Ward früher auch diese Benennung nur auf eine einzelne Orgelstimme bezogen, so kann man sie doch auch, und gebraucht man sie jetzt, wirklich nur als generelle Bezeichnung für alle scharf klingenden Orgelstimmen anwenden.

Hellmesberger, Georg, Professor der Violinschule am Wiener Musik-Conservatorium, Mitglied der K. K. Hofcapelle, und erster Orchesterdirector im Operntheater, geboren zu Wien den 24. April 1800, ist seines Vaters Zögling, welcher, vormals Landschullehrer, den kleinen, ungewöhnliche Anlagen, Lust und Talent verrathenden Knaben fast spielend nur auf der Violine zu unterrichten begann, und verschiedene einzelne Tonstücke einlernte, die jener blos aus dem Gedächtnisse, aber vollkommen richtig und makellos rein nachspielte, auch mit demselben zwischen dem 5ten und 8ten Jahre in vielen ansehnlichen Zirkeln, ja sogar vor der Kaiserl. Familie, während dem Sommeraufenthalte in Baden, sich zu produciren die Ehre genoß. — Mutter Natur hatte dem Pygmäen-Virtuosen aber auch eine silberreine Glockenstimme geschenkt, und diese verschaffte ihm 1810 die Aufnahme als erster Sopranist in der K. K. Hofcapelle, auf den Platz des gerade so eben ausgetretenen Franz Schubert. Später absolvirte er die lateinischen Grammatikal-Classen im Cisterzienserstifte Heiligenkreuz, und kehrte alsdann, dem geistlichen Stande bestimmt, zu den philosophischen Studien nach Wien zurück. Allein, — die Liebe zur Kunst siegte. Thätig nahm sich seiner die alles Gute fördernde Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates an; auf ihren Betrieb weihte ihn der wackere Eman. Förster in die Tonsetzkunst ein; Professor Böhm legte die letzte Feile an und zwar binnen sechs Monaten mit solchem Erfolg,

daß unmittelbar darauf der Schüler seinem Meister adjungirt und bald nachher dessen würdiger College wurde. — Kleine Ausflüge befreundeten auch die Provinzial-Hauptstädte Pesth, Brünn, Grätz, Laybach, u. s. w. mit seinen Talenten, und allenthalben erwarb er sich durch die Eleganz, Reinheit und Klarheit seines eben so kunstfertigen, als besonnenen und geschmackvollen Vortrages gerechte Anerkennung. Seit Schuppanzigh's Tode, 1829, steht er rühmlichst bei der Hofoper der Orchester-Direction vor, und ein Jahr später empfing er das Decret der K. K. Hofcapelle. — Der leitende Ausschuß des Conservatoriums belohnte seine Verdienste durch das Geschenk eines werthvollen Instruments; die filharmonische Gesellschaft des Herzogthums Krain ernannte ihn zum Ehrenmitgliede; endlich bekleidet er auch eine Stelle auf dem Chor der Metropolitankirche zu St. Stephan, und ist Assessor bei dem Pensions-Institute der Tonkünstler-Societät. — Für sich selbst hat er mehrere brillante Concertstücke gesetzt, und öffentlich mit allgemeinem Beifalle zu Gehör gebracht. Im Durchschnitt können seine Compositionen nicht allzu zahlreich seyn, da es bei den vielseitigen Berufsgeschäften, welche der Privatunterricht noch vermehrt, kaum möglich wäre, die unumgänglich dazu benöthigte Muße zu erschwingen. 18.

Hellmuth, 1) Friedrich, geb. zu Wolfenbüttel 1774, hatte in seiner Jugend eine herrliche Discantstimme, und wurde deshalb sehr sorgfältig in der Musik gebildet. Nach der Mutation seiner Stimme in einen angenehmen Tenor widmete er sich dem Theater, war Anfangs Markgräflich Schwedt'scher Hofschauspieler und Operndirector, ging dann 1770 nach Weimar, und von da nach Gotha. Daß er auf den Theatern daselbst, sowohl in der Oper als im Schauspiele, gern gesehen und gehört ward, darf in sofern als ein gültiges Zeugniß für seine Kunstgeschicklichkeit angesehen werden, als jene beiden Theater damals unter Eckhoff und Benda in ihrer höchsten Blüthe standen. Nach Auflösung des Theaters zu Gotha ging er nach Mainz, und ward Hofmusikus daselbst. Hier componirte er Mehreres für Clavier und Violine, auch Violoncell, was vielen Beifall fand. Er starb zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts; das Jahr findet sich nirgends bestimmt angegeben. — Sein Bruder, 2) Carl, lebte meist mit ihm zusammen, und war ebenfalls Cammermusikus zu Mainz, privatisirte aber um 1801 zu Erfurt, wo er auch gestorben ist. Dieser Carl H. und nicht jener Friedrich, wie Andere behaupten, war der Gatte der berühmten Sängerin — 3) Josepha H., einer geborenen Heistin aus München. Anfangs stand sie als Sängerin und Schauspielerin beim Seilerschen Theater, glänzte vorzüglich aber noch 1772, in welchem Jahre sie sich mit H. verheirathete, zu Weimar und darauf auch zu Gotha. In Mainz ward sie als churfürstliche Kammersängerin angestellt. Als solche unternahm sie 1785 mit ihrem Gatten noch eine Reise durch Deutschland, auf welcher sie sich unter andern auch zu Dresden mit vielem Beifalle hören ließ. Ihre Stimme hatte, namentlich nach der Höhe hin, einen ungemein großen Umfang, dabei sehr viel Biegsamkeit und Geschmeidigkeit, indeß einen nicht für Jedermann sehr angenehmen etwas schneidenden Ton; deshalb scheint sie auch den großen Ruf, in welchem sie zu ihrer Zeit stand, mehr durch bloße Kehlfertigkeit, als eigentlich schönen Gesang sich erworben zu haben. Sie starb zu Mainz. — 4) Catharina H., Sängerin, s. Mad. Müller. 22.

Helmond, Christian Gottfried, um 1720 berühmt als Virtuose auf dem Glasspiele, dessen Beschreibung unter dem Art. Verrillon nachzulesen ist. Er war aus Reiche in Schlesien gebürtig, und spielte auf sei-

nem einfachen Instrumente Solo's und Concerte mit vollständiger Begleitung.

Hemidiapente (von ἡμι — halb, und διάπεντε — die Quinte), nannten die Griechen die verminderte Quinte.

Hemiolie. In der geschichtlichen Darstellung des Musikzustandes seit dem 10ten Jahrhunderte, welche Baini in seinem Werke über Palestrina giebt, führt derselbe als Kennzeichen der Compositionen der Meister aus der zweiten Epoche jener Zeit auch an, daß darin zwei Hemiolien enthalten seyen, die größere und die kleinere, welche letztere ganz aus schwarzen Noten bestanden habe. Kandler macht in seiner Bearbeitung des Werks pag. 159 die Bemerkung dazu, daß nur eine Erläuterung des Verfassers selbst die hier leicht hingeworfenen Sätze einer längst verschollenen Theorie uns klar zu machen vermöchte, und er sich somit jeder Bemerkung enthalte. Es läßt sich auch nicht begreifen, was demnach die alten Musiker unter einer Hemiolie eigentlich verstanden. ἡμιόλιος hieß bei den Griechen anderthalb, noch ein halb Mal so viel. In ihrem Rhythmus war dies das Verhältniß von 3:2, das unsere neueren Tonsetzer auch in dem 5/4= und 5/8 Tacte mit einigem Glücke nachzuahmen gesucht haben. Selbst in dem, dem Art. Böhmen — böhmische Musik als Beispiel beigelegten Wosnak ist gewissermaßen ein solcher hemiolischer Rhythmus enthalten. S. auch Tact und Tactart. Das Hauptwort ἡμιολία der Griechen aber hieß ursprünglich ein leichtes Fahrzeug, namentlich der Seeräuber; der Aufschluß über den musikalischen Begriff einer Hemiolie der Alten, besonders in Bezug auf Baini's Erzählung, bleibt daher noch einer spätern Untersuchung vorbehalten, die wohl nicht ohne Interesse angestellt werden dürfte. S.

Hemiolisch, s. den vorhergehenden Artikel.

Hemitonium (von ἡμι — halb, und τονος — Ton), der griechische Name des Halbtones.

Hemmerlein, Joseph, ein sehr fertiger Clavierspieler und beliebter Componist für sein Instrument in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Er stand um 1786 als Cembalist in Diensten einer Gräfin von Vorberg, nahm indeß später seinen Abschied und wandte sich nach Paris. Da aber seine Compositionen nicht weiter als bis zum Jahre 1793 reichen, so hat er hier wahrscheinlich, gleich so manchem andern würdigen Künstler, während der damaligen Schreckenszeit der Revolution auch seinen Tod gefunden. Von seinen Compositionen sind, theils in Offenbach theils in Paris, 4 Concerte für das Clavier oder Pianoforte, mit neunstimmiger Begleitung; 6 Trio's f. Pf., Violine und Violoncell in 2 Heften; 24 Sonaten f. Pf. und Violine in 8 Heften, jedes zu 3 Stück; 6 Sonaten f. d. Pianoforte zu 4 Händen, und andere Stücke für dies Instrument gestochen worden. v. Wzrd.

Hemmkeile, Hemmklötze, Registerzapfen, Sperrzapfen sind hölzerne Streifen oder Keile von etwa 1" Länge, ½" Breite und ⅜" Stärke, die gegen das Ende einer Windlade, den Parallelenwippen gegenüber, und zwar da auf der Lade aufgeleimt und mit Stiften befestigt sind, wo die Parallelen laufen, deren Aufzug, damit sie nicht übergezogen werden können, sie zu begränzen bestimmt sind. Zu dem Zwecke befindet sich in der Mitte der Parallele, an dem ihrem Schlüssel entgegengesetzten Ende, ein mit dem Hemmkeile ganz gleich breiter Einschnitt, in den der Keil so genau paßt, daß die Parallele durch den Regi=

sterzug leicht, jedoch nicht weiter als bis dahin, wo ihm der Hemmkeil die Gränze setzt, aufgezogen werden kann. Daß der Einschnitt eine solche Richtung, so wie auch der Keil gerade eine solche Lage erhalten muß, wie nöthig ist, um die Parallele geradeaus hin- und zurückziehen zu können, ist wohl zu beachten. Statt des Keiles versenken auch einige Orgelbauer zu gleichem Zwecke einen sehr starken und nicht zu sehr gehärteten messingenen Stift, welcher Gränz- auch Hemmstift genannt wird und von gleicher Wirkung ist. Ein weiterer Aufzug, als der begränzte, müßte zur Folge haben, daß die Löcher (Windführungen) in den Parallelen sich über diejenigen Windführungen, welche sich in der Windlade und im Stocke befinden, und mit denen sie bei aufgezogener Stimme sehr genau übereinander passen müssen, hinwegzögen und statt dem Winde den vollen Durchgang zu den Pfeifen zu verschaffen, ihn theilweise oder auch wohl ganz davon zurückhalten würden.

Hemmklotz, Hemmstift, s. Hemmkeil.

Henkel, Michael, Musikdirector und Organist an der Domkirche zu Fulda, wurde auch geboren daselbst am 24. Juni 1780, und von Vierling in der Composition und im Orgelspiele unterrichtet. Er ist einer der fleißigsten und auch beliebtesten Orgel- und Kirchencomponisten neuerer Zeit. Mehr als 200 Orgel-Versetten, über 50 andere Orgelstücke, Te Deum, Messen, Cantaten, auch ein vierstimmiges Choralbuch und dergleichen mehr sind von ihm erschienen. Dann schrieb er auch viele ein- und mehrstimmige Gesänge und Lieder mit Clavier- und Guitarrebegleitung, Concerte und Solo's für's Violoncell, unter welch' erstern eins in D-Moll (op. 19) sich viele Liebhaber erwarb; ferner verschiedene Sachen, als Sonaten, Variationen, Polonaisen u. s. w. für Clavier allein; die Musik zu „Achmet und Zenide" von Iffland, zur „Bauernhochzeit" von König, „characteristische Freimaurermärsche" u. dergl. m. In Allem herrscht ohne sonderliche Tiefe ein leichter und gefälliger Styl, der das Eigenthümliche an sich trägt, daß H. selbst in Tonstücken aus einer Durtonart doch mit einer augenscheinlichen Vorliebe in Moll sich bewegt, und daß er — und dieses meist mit Glück — wo möglich stets durch seine Schlüsse zu überraschen sucht. Letzteres hat mehr noch als Ersteres gefallen. Einen namhaften Vorzug vor vielen anderen derartigen Werken haben seine Kirchensachen, besonders durch ihre oft bis in's Aengstliche getriebene Correctheit. Selten findet sich darin eine Note, die man anders wünschen könnte. Als ein Meisterstück galt stets sein Te Deum mit großer Orchesterbegleitung. — Ob sein Sohn Andreas in die ehrenvollen Fußtapfen des Vaters treten wird, vermögen wir noch nicht zu entscheiden. 1831 erschien von demselben eine characteristische Ouvertüre zu Schillers „Wallenstein's Lager" für volles Orchester. Dieselbe ist durchaus kriegerisch, leicht und eingänglich; kann aber nur in sofern characteristisch heißen, als sie zu einem Kriegs-Schauspiele vorbereitet, mag dies nun Wallensteins Lager oder irgend ein anderes seyn. Früher waren von demselben auch Variationen für das Clavier, und auch später einige dergleichen kleinere Sachen erschienen, die aber noch weniger Bedeutung haben. Indeß läßt sich in Folge des gründlichen väterlichen Unterrichts, den er genossen, für die Zukunft doch noch viel Gutes von ihm erwarten. N.

Henneberg, Johann Baptist, geboren den 6. Dezember 1768 in Wien, und gestorben den 26. Novbr. 1822. Noch als Jüngling übernahm er von seinem Vater den Organistendienst im Schotten-Stifte, und trat 1790 bei dem Schikaneder'schen Theater auf der Wieden als Capellmeister

ein. — Zunehmende Kränklichkeit seiner Frau veranlaßten ihn, allen seinen angenehmen Verhältnissen zu entsagen, und, der gesünderen Luft wegen, 1804, nach Hof, nächst Mannerstorf, an der ungarischen Grenze, sich zurückzuziehen, um dort ausschließlich nur dem Berufe eines thätigen Landmannes zu leben. — Allein schon nach wenig Jahren erwachte neu wieder und obsiegend die alte Liebe zur Kunst, und willig folgte er der Einladung des Fürsten Nikolaus von Esterhazy nach Eisenstadt, wo er die Organistenstelle versah und auch auf dem dortigen Schloßtheater die zeitweiligen Opern und Vorstellungen leitete. — Nach erfolgter Auflösung der Fürstl. Capelle gieng H. zurück nach Wien, privatisirte einige Zeit, erhielt später die Ernennung als Chorregent in der Stadt-Pfarrkirche am Hofe, und rückte 1818 nach dem Ableben des K. K. Hoforganisten, Sebastian Oehlinger (s. d.) an dessen Stelle vor. — Jedoch nicht einmal ein volles Lustrum über genoß er die Emolumente dieses Ehrenpostens; bei einer vorgenommenen Orgel-Reparatur kroch er, um den prüfenden Augenschein einzunehmen, in den Pfeifenkasten, u. verletzte sich dabei zufällig einen inneren, edlen Theil; der unbedeutende Schmerz wurde wenig beachtet, griff aber, langsam zwar, doch immer weiter um sich, erzeugte endlich einen bösartigen Abschoß, und hatte zuletzt den Tod zur Folge. — H. gehörte in die Reihe der geschmackvollsten Orgel- und Pianofortespieler, und war ein umsichtiger, äußerst gewandter, und practisch routinirter Orchesteranführer. — Von seinen ziemlich zahlreichen Compositionen sind wenige nur ins große Publikum gekommen. Für die Bühne schrieb er, nebst vielen einzelnen Stücken zu den meisten damals gangbaren Operetten, die Singspiele: „Konrad Langbart von Friedburg", „das Jägermädchen" (den 2ten Act), „die Waldmänner", „Königspflicht" (den ersten Aufzug), „der Scheerenschleifer", die Eisenkönigin" u. a., auch eine mythologische, jedoch nicht zur Aufführung gebrachte Oper „die Giganten"; außerdem Ouvertüren, Sinfonien, eine solenne Partita militare, Lieder, Gesänge, Kirchen-Hymnen, Cantaten, mehrere 4-, 6-, bis 8stimmige Notturno's, theils blos für Männerstimmen, theils mit obligat concertirenden Blasinstrumenten, u. s. w. — Noch verfertigte er verschiedene, sachgemäß und sehr spielbar eingerichtete Clavier-Auszüge, darunter jene der Opern: „Babylons Pyramiden" von Gallus; „das Labyrinth" von Winter; „der Spiegel von Arcadien" von Süßmayer, u. a. Seyfried.

Hennig, Christian Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister des Fürsten Franz Sulkowsky in Sorau, war ein zu seiner Zeit beliebter Componist. Gedruckt sind von seinen Werken nur wenige: Claviersachen, Trio's, Quodlibets ꝛc.; dagegen aber haben sich in Manuscript, durch Abschriften, mehrere Sinfonien, auch kleinere Orchestersachen, Violinquartette, und andere dergleichen Sachen verbreitet, die einen gediegenen Tonkünstler in ihm gewahren lassen. Die meiste Theilnahme fanden seine Freimaurergesänge, überhaupt seine Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung, die in den 80r. Jahren des vorigen Jahrhunderts verschiedene Ausgaben erlebten. 3.

Henning, Meister, war in seinen jüngeren Jahren Tischler zu Hildesheim, ward später aber einer der berühmtesten Orgelbauer seiner Zeit. Diese hat sich bis jetzt nicht genau ermitteln lassen; wahrscheinlich aber lebte er zu Prätorius Zeiten um 1600, denn in dessen bekannten Werke Thl. III. pag. 178 ff. wird von den Orgeln, die er in dem Stifte St. Blasius zu Braunschweig, und zu St. Gotthardt in Hildesheim erbauete, als von noch neuen Werken geredet, in dem zugleich die Disposi-

tionen dazu mitgetheilt werden. pag. 198 heißt es unter Anderem auch: H's Blasbälge hätten einen Vorzug vor den anderen Spanbälgen, noch mehr aber vor den „Läddern Bälgen, vnd haben nur ein einige Falten so eines Schuchs, d. i. einer halben Ellen hoch in di Höh, auffgehet: vnd sich gleich als 2 dicke (3 Finger breit) eichene Bretter zusammen schleust, daß man also nichts mehr davon siehet: vnd also weder von der Lufft noch von Meusen schaden nemen kann" ꝛc. ꝛc. — Demnach ließe sich dieser H. als Erfinder der jetzigen Spanbälge ansehen; um so mehr, als auch die Größe seiner Bälge ganz der der jetzigen bereits entsprach.

Henning. Unter diesem Namen sind seit dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts auch viele und verschiedene Compositionen erschienen. unter welchen sich manche der Beachtung nicht unwürdige befinden. Da aber auf den wenigsten derselben der Vorname angegeben wird, so ist schwer zu entscheiden, ob sie alle ein und demselben oder mehreren Componisten angehören. Letzteres macht die Verschiedenheit des inneren und äußeren Characters der Werke wahrscheinlich. Indeß sind die besseren darunter ohne Zweifel von Carl Wilhelm Henning, der Mitglied der Königl. Hofcapelle zu Berlin und ein vortrefflicher Violinspieler war. Sie sind meist für Violine, Clavier, auch Flöte, und bestehen in Sonaten, Duetten, Quartetten, Sextetten, Variationen, Divertissements ꝛc. ꝛc. Sämmtlich verrathen sie ein angenehmes Talent, viel Geschicklichkeit in Benutzung desselben, Kenntniß der Instrumente und Erfahrung über ihre Effecte, auch Fleiß in der Ausarbeitung und verständige Einsicht in die Lehre von der Harmonie. Wo möglich ist ziemlich überall die Violine, überhaupt das Streichinstrument, mit vieler Vorliebe behandelt, und — was als ein charakteristisches Zeichen angesehen werden darf — in den Quartetten und Sextetten die Altviole besonders nicht so sehr untergeordnet benutzt, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, sondern, ihrer eigentlichen Natur angemessen, selbstständige Melodien führend und nicht selten als effectreiches Soloinstrument vorantretend. So in dem, schon um seiner Instrumentation willen merkwürdigen, Sextett für 2 Violinen, 3 Violen und Violoncell, das 1816 bei Peters in Leipzig erschien, und oft mit vielem Beifalle gespielt ward. D.

Henry, B., ein französischer Violinvirtuose, welcher um das Jahr 1780 in den Pariser Concerts spirituels als Solospieler Aufsehen erregte. Außer zweien, bei Imbault verlegten Piecen, ist nichts weiter, weder von seinen Arbeiten, noch von seiner Existenz oder von seinem Absterben kund geworden. 18.

Henschel, Johann Abraham, Cantor bei St. Bernhardin zu Breslau, war zu Wohlau am 19. Septbr. 1721 geboren. Nachdem er die lateinische Schule seiner Vaterstadt frequentirt hatte, kam er 1740 als Lehrer an das Kinderhospital zum heil. Grabe in Breslau. Am 27. Januar 1741 gab er diese Stelle aber wieder auf und lebte nun von Privatunterricht in Musik und allerhand Schulwissenschaften, bis er am 4. März 1742 als Choralist bei der Marien-Magdalenen-Kirche daselbst angestellt wurde. 1745 bezog er die Universität Jena, um Theologie zu studiren. 1748 ward er Cantor in Wohlau, und 1753 Rector in Neumarkt. Vielleicht aus Liebe zur Musik, zu deren Uebung ihm dieses Amt nur wenig Zeit übrig ließ, gab er am 25. Septbr. 1762 dasselbe wieder auf, und zog aufs Neue nach Breslau, wo er wieder mehrere Jahre durch Privatunterricht und einige Zeit auch als angestellter Hauslehrer sein Leben fristete, bis er 1773 Cantor und Schulcollege in der Neustadt bei St. Bernhardin wurde.

Er starb als solcher am 8. Februar 1791, Nichts als den Ruf eines tüchtigen Musikers, namentlich Orgel- und Clavierspielers, hinterlassend. Als Sänger hat er sich niemals ausgezeichnet, doch war er ein tüchtiger Treffer und im Besitz eines fein gebildeten Ohres, weshalb er auch als Choralist besonders geschätzt ward. 23.

Hensel (nicht Hänsel), Johann Daniel, geb. zu Goldberg 1757 (nicht 1752 zu Löwen, wie Andre, auch Gerber, berichten), studirte in Hirschberg, darauf zu Königsberg, wurde Rector in Strehlen, resignirte aber 1786 und begleitete als Hofmeister einen jungen Hrn. v. Aulock nach Halle. Hier hielt er einige Jahre Vorlesungen über Pädagogik; kehrte darauf nach Schlesien zurück, und privatisirt seitdem in Hirschberg. Zur Feier des 100jährigen Geburtstags Friedrichs des Großen veranstaltete er in Hirschberg ein öffentliches Concert, das mit einer Sinfonie von des Königs eigener Composition (D-Dur) anfing, und in welchem auch eine Cantate von H. aufgeführt wurde, die für sein gelungenstes Werk gilt. 1807 errichtete er eine Erziehungsanstalt in Hirschberg, in der die Zöglinge hauptsächlich auch in Musik unterrichtet wurden. Von seinen vielen Compositionen sind hier nur besonders zu nennen: das Oratorium „Jesus", wozu er auch den Text dichtete; „ausübende Clavierschule in 4 stufenweis auf einander folgenden Gängen" (1799. 1800); „Loblied auf König Friedrich Wilhelm III., nach der Marseiller Hymne zu singen, von Herklots, und aufs Neue in Musik gesetzt"; Schlesiens Huldigungsgesang bei des Königs Friedrich Wilhelm III. Regierungsantritt"; „die Geisterbeschwörung", eine Operette; „Daphne", Oper; „Cyrus und Kassandra", von Ramler; „die Geisterinsel", Operette; „Vorübungen für Clavierspieler", 2 Hefte; und die Abhandlung „Ueber den Zustand der Musik in Schlesien" (in der Oberschles. Monatsschrift 1789. Bd. 2.). U.

Hepp, Sixtus, Organist an der sogenannten neuen Kirche zu Straßburg, geboren zu Geißlingen in Würtemberg am 12. Novbr. 1732 und gestorben 1801, ward unter die vorzüglicheren Orgel- und Clavierspieler seiner Zeit gezählt. Er hatte sich zu Ludwigsburg unter Jomelli gebildet, und besaß als Seltenheit einen Silbermann'schen Flügel mit zwei Clavieren und einem Fortepiano-Pedal, auf welch' letzterem er eine eminente Fertigkeit entwickelte. Von seinen Compositionen sind nur einige Claviersonaten gedruckt worden, mehrere andere Sachen aber Manuscript geblieben.

Heptachordum (von ἑπτά — sieben, und χορδή — Saite), theils der griechische Name der großen Septime, nämlich von einem bestimmten angenommenen Grundtone aus gerechnet, theils versteht man auch im Allgemeinen darunter eine Folge von 7 diatonischen Tonstufen, die aus 6 ganzen Tönen und einem großen halben Tone bestehen, welcher letztere zwischen der 3ten und 4ten Stufe enthalten ist; daher nennen wir schlechtweg auch die Folge der natürlichen oder ursprünglichen Töne unseres modernen Tonsystems (c d e f g a h) das Heptachord oder ein Heptachord (denn diese Tonfolge läßt sich auch auf jeden andern Grundton versetzen), und sagen, unser diatonisches Tonsystem besteht aus einer Folge von 4 Heptachorden. a.

Herabstrich, oder **Herunterstrich**, auch **Herstrich**. Bereits unter dem Art. **Bogenstrich** ist bemerkt worden, daß dieser einen sehr wichtigen Gegenstand bei dem Tractement der Streichinstrumente ausmacht, und das Weitere darüber gesagt. **Herunterstrich** heißt nun bei denjenigen Bogeninstrumenten, die bei ihrem Tractemente in dem linken Arme

gehalten werden, also der Violine, Altviole ꝛc., derjenige Bogenstrich, bei welchem mit dem untern Theile des Bogens (am Frosch) angefangen und so der ganze Strich abwärts geführt wird. Aus ganz natürlichen Gründen hat dieser Bogenstrich mehr Kraft, als der entgegengesetzt hinaufgeführte. Daher pflegen denn auch gewöhnlich nur die accentuirten Noten, und diese sind meistens die, welche auf die gute Tactzeit fallen, mit demselben gespielt zu werden, und im Gegentheile die unaccentuirten Noten, die auf die schlechte Tactzeit (Tactglieder) fallen, mit dem Hinaufstriche. Viele Violinspieler machen dieses sogar zur Regel, und bemerken ihren Schülern als allgemeines Gesetz, daß die gute Tactnote, also vornehmlich jede Anfangsnote eines Tactes mit dem Herunterstrich ausgeführt werde. Indessen ist das nicht überall der Fall, und so viel auch die Regel für sich hat, so leidet sie doch nicht selten an widersprechenden Ausnahmen. In dem einfachen Satze z. B.

ist keine andere Spielart möglich, als daß die Anfangsnoten des zweiten, vierten und sechsten Tactes (und zwar der ganze Tact), die doch alle auf den Niederschlag oder guten Tacttheil fallen, mit dem Hinaufstriche gespielt werden. Deshalb muß denn auch ein jeder Spieler durch Uebung diesen dem Herabstriche an Stärke und Kraft völlig gleich zu machen suchen, damit gar kein Unterschied in den beiden Streicharten bemerkbar ist; denn in dem angeführten Satze z. B. haben die Anfangsnoten des zweiten, vierten und sechsten Tactes durchaus keinen schwächern Accent, als diejenigen des ersten, dritten und fünften Tactes. Alle sind sogenannte gute Tactnoten, und fallen auf die Hauptzeit, wenn auch in der Zeitdauer verschieden, hinsichtlich ihrer innern und äußern Tonkraft doch ganz gleich. Schicklicher möchte demzufolge nun folgende Regel für den Herabstrich gelten: daß er bei dem Anfange eines jeden melodischen Gliedes, welches von dem vorhergehenden durch eine kleine Pause getrennt ist, und auf eine gute Tactzeit fällt, durchaus und überall stattfinde. Diese gute Tactzeit braucht nun auch nicht immer gerade die eigentliche Hauptzeit oder der gute Tacttheil zu seyn, sondern auch jeder andere Tacttheil, nur nicht ein Tactglied, wie z. B. in dem Satze

u. s. w.

wo das c im dritten und das a im vierten Tacte nothwendig mit dem Herunterstriche gespielt werden muß. hr.

Herbain (zuweilen auch Herbin), d', war Hauptmann beim Infanterie-Regimente von Tournaissis zu Paris und Ritter vom Ludwigsorden. In seiner Vaterstadt auch in der Musik sorgfältig gebildet, machte er 1751, als ein damals noch sehr junger Mann, eine Reise nach Italien, und componirte zu Rom das Intermezzo „il Geloso", welches nachmals zu Florenz, und 1753 auch in Bastia mit sehr viel Beifall aufgeführt wurde. Hier setzte er die 3actige Oper „Trionfo del Giglio" und 1752 „Lavinia", welche 1753 zu Mailand, Florenz und 1754 zu Genua mehrere Male und stets mit großem Beifalle aufgeführt wurde. Nach seiner Rückkunft in Frankreich gab er die Cantaten „Les charmes du sommeil und „Le Retour

de Flore" 1755 heraus, die er dem Dauphin dedicirte. Darauf componirte er die Motette „Exultate etc.", die im Mai 1756 bei ihrer wiederholten Aufführung im Concert spirituel, wo die Sängerin Fel in ihr auftrat, sich viel Beifall erwarb. 1756 brachte er die Oper „Celimene" aufs Theater zu Paris; 1762 erschien von ihm eine Scene und Arie aus seiner Oper „Lavinia", 1763 die Oper „Les deux talens", welche sehr gerühmt ward, und 1764 die Oper „Nanette et Lucas". Diese war sein letztes Werk; sein militärischer Dienst ließ ihm nun keine Zeit mehr zur Composition übrig; dazu trat eine Kränklichkeit, der 1769 sein überhaupt schwach gebauter Körper unterlag. 17.

Herbst, 1) Johann Andreas, geb. zu Nürnberg 1588, und daselbst auch in der Musik erzogen, wurde 1628 als Capellmeister nach Frankfurt am Main berufen, wo er bis gegen 1640 blieb, in welcher Zeit er einem gleichen Rufe nach seiner Vaterstadt folgte. Um 1650 kam er zum zweiten Male als Capellmeister nach Frankfurt, und blieb nunmehr hier bis an seinen Tod, der in die 60er Jahre des 17ten Jahrhunderts fällt. Von seinen Werken sind noch bekannt: „Musica practica sive instructio pro symphoniacis", welche eine kurze Anleitung zum Sing- und Instrumental-Unterrichte nach den Anforderungen der damaligen Zeit enthält: „Musica poetica sive compendium melopoeticum" — eine kurze Harmonielehre; „Arte practica et poetica" — Lehre vom Contrapunkte; ferner mehrere 3- und 6stimmige geistliche Gesänge; und endlich unter dem Titel „Theatrum amoris" 5- und 6stimmige deutsche Gesänge nach Art der welschen Madrigalen. Wer den Inhalt aller dieser Werke, hauptsächlich jener theoretischen, näher kennen lernen will, der findet denselben in den langen Titeln ziemlich genau angegeben in Gerber's neuem Tonkünstler-Lexicon. — 2) Heinrich H., zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Magdeburg, bauete unter Anderem 1718 das kostbare Werk in der Stiftskirche zu Halberstadt von 74 Stimmen für 3 Manuale und Pedal, mit 8 Bälgen und noch 2 Neben-Clavieren. — 3) Johann Gottfried H., Orgelbauer zu Strigau, nach Andern zu Petersdorf, wahrscheinlich ein Sohn des Vorhergehenden, bauete 1749 die Orgel im evangelischen Bethause zu Strigau von 28 Stimmen, und 1755 die im evangelischen Bethause zu Neumarkt von 25 Stimmen.

Herbst, Michael, Prof. des Waldhorns am Conservat. der Musik in Wien, geboren daselbst den 24sten September 1778, und gestorben den 15ten October 1833. Den ersten Unterricht erhielt er durch einen wenig bekannten Meister Namens Faistenberger; jenen hohen Grad von Ausbildung aber, welcher ihm in der Folge den Ruhm eines der ersten Virtuosen seiner Zeit sicherte, verdankte er einzig allein seinem eigenen Talente und Fleiße. Anfänglich in der Cammercapelle des Freiherrn von Braun angestellt, trat er 1806 als Solospieler in das Orchester des Theaters an der Wien, producirte sich verschiedene Male bei Hofconcerten, und bekleidete seit der Gründung des vaterländischen Conservatoriums die oben erwähnte Professur. Zahlreiche Schüler segnen sein Andenken, und viele wackere Künstler, darunter vorzugsweise ein König, Leeb, Schmidt, Bauchinger, Rust u. A., sind es nur durch ihn geworden, und bezeugen der Nachwelt, was die Gegenwart an ihm verlor. In seinem Nachlasse befindet sich auch nebst manchen anderen Uebungsstücken, das vollständige Manuscript einer umfangreichen Hornschule, welche das gesammte theoretisch-practische Lehrsystem gründlicher, als jemals noch geschehen, entwickeln soll, und durch de-

ren Herausgabe irgend ein kunstsinniger Verleger sich hoch verdient machen könnte. 18.

Herder, Johann Gottfried, später von, geboren am 25sten August 1744 zu Morungen, einer kleinen Stadt in Ostpreußen, wo sein Vater Mädchenschullehrer und Cantor war, und gestorben zu Weimar als Oberhofprediger und Generalsuperintendent am 18ten December 1803. Durch Erziehung und äußere Umstände nicht begünstigt, entwickelte sich sein Geist durch eigene Kraft. Nur das Lesen der Bibel und des Gesangbuchs gestattete ihm sein frommer Vater, doch trieb ihn eine unersättliche Wißbegierde überall hin, wo er glaubte, Etwas lernen zu können. Es mußte aber heimlich geschehen. Der Prediger Trescho nahm den armen Jüngling als Schreiber an, und ließ ihn, da er bald seltene Geistes- und Herzensanlagen bei ihm entdeckte, Theil an den griechischen und lateinischen Lectionen nehmen, die er seinen eigenen Söhnen ertheilte. Ungemein schnell waren seine Fortschritte. Eine Augenkrankheit, die ihn damals befiel, machte ihn mit einem russischen Wundarzte bekannt, der in Trescho's Hause wohnte, u. ihn so lieb gewann, daß er sich erbot, ihn mit sich nach Königsberg zu nehmen und Medicin studiren zu lassen. Das war 1762. Bei der ersten Section aber, der H. beiwohnte, fiel er in Ohnmacht, und nun ward Theologie sein Hauptfach. Einflußreiche Männer, mit denen er bald bekannt wurde, und die seine Talente zu schätzen wußten, verschafften ihm eine Stelle im Friedrichscollegium, wo er zunächst Aufseher einiger Kostgänger, dann Lehrer in der ersten philosophischen und zweiten lateinischen Classe wurde, wobei es ihm an Zeit zu eigenen Studien nicht fehlte. Diese benützte er denn auch sorgfältig. Kant und Hamann, an welche er sich innig anschloß, unterstützten ihn dabei. Von dem edelsten Eifer beseelt, den Kreis seiner Wissenschaft immer mehr zu erweitern, versenkte er sich mit einem bewunderungswürdigen Hellblicke zugleich in die Tiefen der Theologie, der Philosophie, Naturwissenschaft, Aesthetik, Geschichte, Staats-, Völker- und Sprachkunde, und alle Seiten der Kunst u. Wissenschaften in jenem hohen Ernste und Sinne erfassend, daß es später ihm gelang, auch überall gewissermaßen als Reformator aufzutreten. 1765 ging er als Collaborator und Prediger an die Domschule zu Riga. Von 1770 bis 1776 war er Hofprediger und Superintendent zu Bückeburg, und in letzterem Jahre kam er nach Weimar, wo er 1798 auch zum Vicepräsidenten des Oberconsistoriums ernannt, und 1801, nachdem er wirklicher Präsident desselben geworden war, was bis dahin noch kein Bürgerlicher, vom Churfürsten von Pfalzbaiern in den Adelstand erhoben wurde. Mehrere der ehrenvollsten Berufungen, z. B. nach Petersburg, Göttingen rc., hat er nicht angenommen. Seine Wirksamkeit als Schriftsteller ist so eigenthümlich, allumfassend und geistreich, wie fast keine der fleißigsten Gelehrten Deutschlands. Auch die Musik zog er in den Bereich seines unermüdeten Forschens. In seinem Werke „Ueber den Geist der hebräischen Poesie" scheint mehr der Künstler als Philosoph und Sprachforscher zu reden; höchst interessant und lehrreich sind darin die Abhandlungen „von der Musik der Psalmen", „Ueber die Musik als Gesang aus Asmus sämmtlichen Werken", „Ueber die Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange". In der Schrift „Cäcilia" (in der 5ten Sammlung seiner zerstreuten Blätter), die er Anfangs nur als Legende dieser Heiligen, welche zur Schutzpatronin der Musik erwählt wurde, angelegt zu haben scheint, verliert er sich endlich aber mit einer leidenschaftlichen Liebe zur Kunst und dem ihm eigenthümlichen wunderbaren Scharfsinne in Betrachtungen über

die Beschaffenheit der heiligen Musik, der Hymnen und christlichen Liturgie. Ueber denselben Gegenstand auch mehrmals in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität". In der Zeitschrift „Adrastea" handelt er in der 9ten Nummer des 4ten Stücks (1801) vom Tanze, dem Melodrama, der neuesten deutschen Oper, und der Wirkung der Musik überhaupt auf Denkart und Sitten; in Nr. 10 vom Drama; Nr. 5 des 2ten Stücks (1802) nach einer Lebensbeschreibung und ästhetischen Würdigung Händel's vom Oratorium, und wieder von der Wirkung der Tonkunst; seine vielen vortrefflichen musikalischen Gedichte und Cantaten, wozu auch ein deutscher Text unter Händel's „Messias" gehört, ungerechnet. Nicht minder wichtig als alle genannten Werke und Abhandlungen sind für den denkenden Musiker auch seine Abhandlungen „über den Ursprung der Sprache", „seine Fragmente", „kritischen Wälder", „von den Ursachen des gesunkenen Geschmacks" u. s. w. Eine Culturgeschichte der Musik des 18ten Jahrhunderts, welche er 1802 versprach, konnte er nicht mehr vollenden. Ueberall, wo er spricht, stimmt er zur hehren Begeisterung, haucht unsern Seelen edle Gefühle ein, und entflammt das Herz für alles wahrhaft Schöne und Gute. Es ist nie bekannt geworden, ob er irgend ein Instrument fertig spielte, da er auf dem Claviere, an dem er so gern seine Dämmerungsstunden zubrachte, nie sich vor Anderen hören ließ; aber gekannt muß er unser ganzes Orchester haben, und Blicke in das eigentliche Wesen sogar der Tonsetzkunst gethan, wie selbst Wenige derer, die wir berühmte, geniale Componisten nennen, denn keine Seite der musikalischen Kunst ist ihm fremd, und wo die Philosophie Anderer aufhört, da spinnt sich sein Faden der Forschung noch fort, auch in die ätherische Welt des Klanges. Die schönste Würdigung seines Wirkens hat Jean Paul in den „Heidelberger Jahrbüchern" 1812 niedergelegt. Seine Wittwe schrieb „Erinnerungen aus Herder's Leben", die J. G. Müller 1820 in 2 Theilen herausgab. 1819 ließ der Großherzog von Weimar eine Gedächtnißtafel von gegossenem Eisen auf sein Grab legen, mit der einfachen, aber Alles sagenden Inschrift: Licht, Liebe und Leben! Seine sämmtlichen Werke erschienen 1806 in 45 Bänden 8, und 1828 in 60 Bänden 12 bei Cotta in Stuttgart. Dr. Sch.

Hering, Carl Gottlieb, geboren 1766 zu Spandau, besuchte in seiner Jugend die Schule zu Meißen, und studirte später Theologie u. Pädagogik auf der Universität zu Leipzig, wo seine musikalischen Talente, die früher schon durch sehr sorgfältigen Unterricht erweckt worden waren, durch das Studium der Composition unter Schicht die erfreulichste Entwickelung erhielten. Nachdem er, nach Vollendung seiner Studien mehrere Jahre Hauslehrer bei Krug von Nidda gewesen, wurde er 1795 Schullehrer und Organist in Oschatz, und 1797 Conrector an der lateinischen Schule daselbst. Schon aus dieser Zeit her schreibt sich der Anfang seiner literarischen Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst, auf dem er besonders das bis dahin noch wenig angebaute Feld der musikalischen Pädagogik mehr zu bearbeiten und fruchtbarer zu machen begann. Zunächst stellte er sich selbst die Aufgabe eines gleichzeitigen Elementar-Unterrichts im Clavierspiele mit mehreren Schülern von ungleichen Anlagen zur Musik, die ihre glänzendste Lösung nachmals hauptsächlich durch Logier erhielt. Er schrieb dazu eine eigene Clavierschule, die Anfangs zwar nicht ansprechen wollte, nach einer Zeit von ungefähr 20 Jahren in ihrer Umarbeitung aber einen großen Ruf erhielt. Vielleicht war Logier's Erscheinen auf deutschem Boden nicht ohne Einfluß darauf. Vier starke Auflagen erlebte bis jetzt das Werk, und fand dies theoretische Unterrichtswerk eine solche rege Theilnahme, so war na-

türlich damit zugleich die Aufmerksamkeit des Publikums auf H's übrige pädagogische Schriften und Compositionen gerichtet: seine „instructiven Clavier-Variationen“ wurden 6 Mal gedruckt, seine „progressiven Variationen“ 2 Mal, seine „erleichterte praktische Generalbaßschule für junge Musiker“ 3 Mal; seine „praktische Singschule mit einer Sammlung leichter Lieder“, „praktische Violinschule nach einer leichteren Stufenfolge“, seine „Gesanglehre für Volksschulen“, sein „Gesangbuch“, sein „allgem. Choralbuch“, sein „musikalisches Jugendblatt“ (in Heften erschienen 1830), seine „Uebungstafeln für den Gesang nach Noten in den oberen Classen der Stadt- und Landschulen“, seine „Kunst, das Pedal fertig zu spielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen“ — alle diese und noch gegen 10 andere musikalische Erzeugnisse dieses thätigen Mannes wurden auch gleich nach ihrem Erscheinen mit einer ordentlichen Begierde von den betreffenden Lehrern der Musik, und werden noch von ihnen mit vielem Nutzen angewendet, als Werke eines erfahrenen und in seinem Wirken selbst tief denkenden Lehrers, der unverwandt nur den erleichterten pädagogischen, ästhetischen u. sittlichen Bildungszweck dabei vor Augen hatte, und ihnen daher einen unvergänglichen Werth verlieh. Seit 1813 ist H. Hauptlehrer an der ersten Mädchenclasse der Bürgerschule, und Oberlehrer an der Stadtschule und am Seminar, hier besonders für Gesang und Generalbaß, in Zittau; und steht Jemand an seiner Stelle, so ist es er. — Auch sein Sohn und Schüler, Carl Eduard H., geboren zu Oschatz 1807, scheint in die Fußstapfen des Vaters treten zu wollen. Er studirte bis 1829 Theologie zu Leipzig, ward nachgehends aber Musiklehrer im Blachmann'schen Erziehungs-Institute zu Dresden, und hat bereits einige Gesangswerke herausgeben, die einen rein pädagogischen Werth an sich tragen. Auch setzte er, in etwas veränderter Gestalt, das „musikalische Jugendblatt für Gesang, Clavier und Flöte“, das — wie oben bemerkt — der Vater gründete, fort und mit vieler Einsicht in die Sache. Wir zweifeln nicht, daß die Zukunft unsere Meinung von ihm rechtfertigen wird. Lwe.

Hermann, 1) Jakob, geboren zu Basel am 19ten Juli 1678, ward 1713 Professor der Mathematik zu Padua, dann 1719 zu Frankfurt an der Oder, 1724 zu Petersburg, und endlich 1731 in seiner Vaterstadt, wo er auch 1733 starb. Zu Frankfurt schrieb er das für den Akustiker sehr wichtige Werk: „De motu chordarum, quibus instrumenta musica instrui solent, atque stabili sonorum mensura“ (exercit. Francofurt. Tom. I; sect. II), und früher zu Padua „De vibrationibus chordarum tensarum disquisitio“. — 2) Nicolaus H., um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Cantor in Joachimsthal im Voigtlande, ward als Tonkünstler und Dichter zu seiner Zeit sehr geschätzt, und starb als ein sehr alter Mann am 3ten Mai 1561 (nicht 1568). Auf der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha befinden sich noch 4 verschiedene Ausgaben von seinen Gesängen, von denen 3 nach seinem Tode veranstaltet worden sind. Auch wird er Componist des Chorals „Aus meines Herzens Grunde rc.“ genannt. — 3) Christian Gottfried H., Cantor an der Haupt- und Pfarrkirche St. Elisabeth zu Breslau, woselbst er auch, Sohn eines Büttners, am 19ten Februar 1753 geboren wurde. Auf dem Gymnasium St. Maria Magdalena, das er in seiner Jugend besuchte, erhielt er von dem Senator Ostermayer Unterricht im Singen und in der Instrumentalmusik. Darauf war er fünf Jahre Discantist, und ein halbes Jahr Altist an der Elisabethkirche zu Breslau. Die Mutation seiner Stimme machte ihn hierauf einige Jahre dienstlos; 1772 aber ward er als Choralist, 1778 als Subsignator und 1784 als Cantor an-

gestellt. Mehr als 50 Jahre lebte er treu seiner Dienstpflicht, weshalb ihn auch der Magistrat zu Breslau im April 1828 unter Belassung seines vollen Gehaltes in Ruhestand versetzte. Eine besondere Sicherung seines Andenkens, wenigstens in seiner Vaterstadt, hat er sich durch die viele Jahre hindurch am Charfreitag wiederholte Aufführung des „Tod Jesu" von Graun verschafft. Von 1785 bis 1806 bestritten die dadurch veranlaßten Kosten einige reiche Privatpersonen; von 1806 an aber mußte er Eintrittsgeld nehmen, und deshalb die Aufführung in dem academischen Concertsaale veranstalten. Zur Composition fand sich dieser H. nie berufen, und er hat deshalb auch niemals Etwas durch den Druck von sich bekannt gemacht. Die kleineren Sachen, welche er schrieb, waren nur reine Gelegenheitsmusiken, und blieben deshalb Manuscript. — 4) Johann David H., ein musikalischer Vielschreiber und früher berühmter Claviervirtuos zu Paris, wohin er schon in seiner Jugend um 1780 aus Deutschland, seinem Vaterlande, gelangte. Bis 1800 ernährte er sich dort durch Unterricht in der Musik und Componiren. Durch das Zusammentreffen mehrerer glücklichen Umstände aber ward er ein reicher Mann, und trieb daher die Musik nur zu seinem Vergnügen, was wohl allein Ursache seyn mag, daß unter den zahlreichen Werken, die er in's Publikum geschickt hat, so viele fade Spielereien sich befinden. Uns überhebt dieser Umstand einer namhaften Aufzählung seiner, auch der besseren, Werke, die die wenigeren sind. Sie bestehen aus Potpourri's, Sonaten, Rondo's, Concerten, ziemlich alle fürs Clavier, und wer nicht mehr als lustiges Tongeklingel von der Musik verlangt, der mag sie zu seiner Freude spielen. — 5) Hermann, gewöhnlich lat. Hermannus und mit dem Zusatze contractus genannt, Benedictinermönch, Anfangs zu St. Gallen, dann zu Reichenau, stammte aus dem Geschlechte der Grafen von Vehringen und Sulgau (Saulgau) in Schwaben, wo er 1013 geboren wurde. Den Beinamen contractus erhielt er von einer Lähmung der Glieder, womit er von Kindheit an behaftet war. Er starb 1054 auf seinem Landgute Aleshusen (Altshausen). Nicht weniger als Geschichtschreiber war er auch als Componist und Tongelehrter zu seiner Zeit berühmt. Trithem hält sein „Salve Regina", „Alma Redemtoris" und sein „Veni sancte spiritus" für Meisterwerke der Kirchencomposition; und Glarean in seinem Dodecachord pag. 176 versichert, daß in H's „Prosa de B. V. Ave praeclara maris stella in lucem gentium Maria divinitus orta" mehr musikalische Geschicklichkeit enthalten sey, als in „600 Fudern Lieder von anderen Componisten". So erzählen auch Gerber und Walther. Gerber hat in seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller Bd. 2 pag. 125 die noch vorhandenen Werke von H. nach einem Manuscripte der Wiener Bibliothek unter dem Titel „Opuscula musica" aufgenommen, wo sie, wer einen Begriff haben will von der Setzkunst des 11ten Jahrhunderts, nachgesehen werden können. Es findet sich daselbst auch eine Probe der Tonschrift damaliger Zeit. o.

Hermes, Johann Timotheus, vorzüglich durch seine didactischen Romane bekannt, die bei ihrer Erscheinung viel Aufsehen machten, und die neben den besseren Mustern, welche sie in der Menschendarstellung geben, auch für den Musiker viel Interessantes enthalten, war zu Petznick in Pommern 1738 geboren. Nach vollendeten Studien trat er als Feldprediger in die Dienste des v. Krakow'schen Dragonerregiments zu Lüben in Schlesien, wurde darauf Anhalt'scher Hofprediger, Pastor primarius und Inspector der Schulen in Pleß; hierauf 1772 Ecclesiast der Hauptkirche zu St. Maria Magdalena in Breslau, 1775 Professor und Inspector des dasigen

Real-Gymnasiums, 1808 Superintendent der Kirchen und Schulen im Fürstenthume Breslau, Pastor primarius zu St. Elisabeth, u. Professor primarius der Theologie. Er starb am 24sten Juli 1821. Die ungünstigen äußeren Umstände, unter welchen er früher in Königsberg seine Studien machte, waren vielleicht Ursache, daß er nach der vielseitigsten Bildung strebte, namentlich auch in der Musik, den schönen Wissenschaften und mehreren neueren Sprachen. Was er als Theolog und belletristischer Schriftsteller geleistet, wodurch er sich das Ansehen eines deutschen Richardson erworben, gehört nicht hieher, wo wir nur den Musiker zu betrachten haben. In „Sophien's Reisen von Memel nach Sachsen" hat er den größten Theil der darin befindlichen Lieder nach den beliebtesten Melodien der von den besten Componisten schon bekannten Lieder eingerichtet. 1786 gab er bei Gelegenheit des Erscheinens der 12 Sinfonien von Dittersdorf „über die Verwandlungen Ovid's" heraus „Analyse de XII Metamorphoses tirées d'Ovide et mises en musique par etc.". Man kann nicht gründlicher und zugleich kräftiger über die Kunst und insbesondere über diesen Gegenstand sprechen, als Hermes hier auf den wenigen Seiten. Er ist auch Verfasser der beiden musikalischen Aufsätze „Noch Etwas über das Clavier" (mit dem Motto („Grajis ingenium dedit natura") und „Nähere Nachricht, Breslausche Claviere betreffend" in den Schlesischen Provinzialblättern Band 2, pag. 437 ff. und Bd. 3, pag. 560 ff. Sein Haus, das jedem Virtuosen offen stand, war der Versammlungsort der bedeutendsten Breslauer Tonkünstler seiner Zeit. Durch die lehrreichen Unterredungen, welche er jedes Mal in seinen Gesellschaften veranstaltete und geschickt zu leiten wußte, hat er unendlich Viel auf die allgemeine musikalische Bildung dort gewirkt, und manches musikalische Talent geweckt und genährt, das vielleicht ohne ihn, wenn nicht für die Welt, doch für den besseren Theil der Kunst verloren gegangen wäre. Lwe.

Hermosmenon, s. Sitte.

Hermstedt, Johann Simon, geb. zu Langensalza am 29sten December 1778 (nicht 1779). Er wurde in Annaburg im Soldatenknaben-Institut erzogen und erhielt dort auch seinen ersten musikalischen Unterricht fast auf allen Instrumenten. Wir wissen von ihm selbst, daß er den ersten Musikunterricht nicht von seinem Vater empfing, wie Gerber meldet. Ueberhaupt sind alle unsere Angaben aus erster Quelle. Aus diesem Institute kam er zum Stadtmusikus Knoblauch in Waldheim in die Lehre. Knoblauch verließ aber bald darauf Amt und Zöglinge, und ging auf und davon. Der schon sehr brauchbare Jüngling wurde auf sein Ansuchen sogleich vom Stadtmusikus Bär in Caldiz mit Freuden aufgenommen. Hier verweilte er seine fünf übrigen Lehrjahre, ohne jemals gute Vorbilder gehört zu haben. Darauf wurde H. als erster Clarinettist beim Musikchore des Regiments Clemens angestellt, das damals in Langensalza stand. Da sein Regiment von Zeit zu Zeit, jedoch nur periodisch, nach Dresden beordert wurde, machte er sich jedesmal den oft kurzen Aufenthalt möglichst nützlich durch Nacheiferung, nahm auch Unterricht im Violinspiele und im Generalbasse. Nachdem der Fürst von Sondershausen einst das Musikchor des Regiments hörte, wurde er dadurch angeregt, sich ein gleiches zu bilden. Und so kam H. als erster Clarinettist 1800 nach Sondershausen und wurde Fürstl. Schwarzburg'scher Musikdirector, welche Stelle er noch jetzt verwaltet. Schon damals muß sein Spiel ausgezeichnet gewesen seyn. Ob er gleich nie einen Clarinettisten zu seinem Muster wählen konnte, so war er doch immer eifrigst bemüht, gute Sängerinnen, Sänger und tüchtige, ton-

reiche Violinvirtuosen zu seinen Vorbildern zu nehmen, was ihn in der That zu dem Range eines der vorzüglichsten Clarinett-Virtuosen unserer Zeit emporgehoben hat. Als ein großes Glück für ihn sah er selbst es an, daß er 1808 in Gotha L. Spohr's Bekanntschaft machte. H. war nach Gotha gewandert, um den dort Concert gebenden Virtuosen zu hören. Spohr gewann ihn so lieb, daß er mehrere Solostücke für sein Instrument und Orchester für H. schrieb, namentlich das C-Moll-Concert und Variationen über ein Thema aus „Al-Runa". Mit diesen Compositionen, die er innig liebte und vortrefflich in seiner Gewalt hatte, wagte er nun 1809 die erste Kunstreise nach Leipzig, wo er am 23sten November sogleich Alle so entzückte, daß er einstimmig für den ersten Meister seines Instruments erklärt wurde. Dieses Urtheil bestätigte sich auch von Dresden, Prag und Berlin aus. Dennoch waren seine Fortschritte noch gewaltig, als wir ihn wieder hörten, so daß wir ihn mit vollem Rechte für unvergleichlich halten. Im Winter 1832 bewunderten wir ihn hier zum letzten Male; immer noch in Fülle der Gesundheit und aller Künstlerkraft und ausgezeichneten Zartheit. Auch diesmal trug er uns neuere Compositionen seines geliebten Spohr zu Aller Ergötzung vor. Dennoch dürfte diese Reise seine letzte zum Besten der Kunst seyn. Das herannahende Alter macht überall sein Recht geltend. Der Meister war im Besitze zweier ganz vorzüglicher, verbesserter Instrumente, besonders was das Mundstück und das Blatt betrifft. Er selbst rühmt mit dankbarer Freude, diese Verbesserungen hauptsächlich dem kunstliebenden Eifer seines Fürsten verdanken zu müssen, der im 72sten Jahre noch zuweilen das Instrument bläst, noch mehr sich über die Vollendung seines Virtuosen erfreut. Das Eigenthümliche seiner beiden Instrumente besteht darin, daß die Birne des metallenen Mundstücks als Maschine dient, vermittelst einer Schraube die Clarinette höher und tiefer stimmen zu können. Die Mundstücke werden in Sondershausen verfertigt, die verbesserten Clarinetten aber vom Instrumentenmacher Streitwolf in Göttingen, der selbst ein schätzbarer Musiker ist. — Als Vorsteher seines Musikchors von 12 Personen sorgte er für gute Harmoniemusik, und richtete selbst manches schöne Tonstück vorzüglicher Meister für sie ein; aber als Componist trat er nie öffentlich auf, ausgenommen einige Kleinigkeiten für sein Militärchor. Diese Bescheidenheit aus ehrlicher Selbsterkenntniß ist in Zeiten, wo jeder Virtuos auch als Componist gelten will, doppelt zu schätzen. Möge den schlichten Menschen ein still vergnügter Lebensabend erfreuen und dem ersten Clarinettisten unserer Zeit glänzende Erinnerungen beleuchten! G. W. Fink.

Heroisch (ital. eroico) ist Alles, was der kräftigen Heldenzeit eines Volkes, besonders der griechischen (denn von dieser ist das Wort zuerst gebraucht worden — ἥρως, ερρος, ερος = Herr, Held), angehört oder an sie erinnert. Eine solche Heldenzeit haben fast alle Völker, denn fast alle stehen in der Einbildung, daß ihre Vorfahren von weit größerer Leibes- und Geisteskraft als sie selbst gewesen seyen. Der Mensch hat ein natürliches Wohlgefallen an diesem Glauben, und daher auch an heroischen Thaten und heroischer Gemüthsart, die dann auch, aus eben dem Grunde, fast alle schönen Künste zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung machten. Die Griechen fingen damit zuerst an; die meisten ihrer großen Kunstwerke entlehnten den Stoff aus ihrer Heldenzeit, u. selbst der Künstler heutigen Tages noch schätzt diese als seine unerschöpflichste Quelle. Es werden heroische Opern gedichtet und componirt, d. h. zunächst Opern, deren Stoffe aus der Sagen- und Heldenzeit genommen sind, und deren ganze, auch äußere, sowohl poetische als musikalische Haltung der Idee jenes Heroismus, jenes

Heldenartigen der Vorzeit entspricht. Aber auch nicht blos der Vorzeit braucht das anzugehören; in einem abgeleiteten Sinne nennt man auch jede Größe der Thatkraft, die trotz aller Gefahren große und edle Zwecke verfolgt, jede sittliche Denk- und Handlungsweise, die sich vornehmlich durch Aufopferung von Gut und Blut für eine gute Sache, wenigstens in der Idee und im Glauben des Handelnden gute Sache, zeigt, heroisch, heldenartig, und deshalb kann es zweitens auch heroische Opern (um dieses den Musiker am meisten interessirende Kunstwerk beizubehalten) geben, deren Stoffe und handelnde Personen nicht geradezu dem Alterthum entnommen sind, wenn nur die darin vorkommende Handlung selbst das eben bezeichnete Gepräge des Heroismus an sich trägt. Für den Dichter sowohl wie für den Componisten ist das keine geringe Aufgabe. Das Gefühl der Erhabenheit, die den Hauptcharacter des Heroischen ausmacht, muß ein Werk der Kunst erwecken, das auf den Namen heroisch Anspruch macht. Aus dem Art. Erhaben, der hier nachzusehen ist, kennen wir das Wesen der Erhabenheit und der erhabenen Musik insbesondere. Zu ihrer Erzielung muß der Componist wie der Dichter sich gewissermaßen weit über die gewöhnliche Denkungsart und den Geschmack seiner Zeit erheben können; er muß ein scharfsinniger Späher der Menschen seyn, muß große Menschen und Handlungen kennen, begreifen und empfinden; nicht gerade eine unbegränzte Einbildungskraft, sondern eine ungewöhnliche Stärke des Verstandes und Herzens besitzen und dieser folgen. Beethoven war Meister in der heroischen Composition, daher pflegen auch Einige eine heroische Musik in heiliger Verehrung des Meisters geradezu nur eine Beethoven'sche zu nennen. Alles Große, Feierliche, Prächtige offenbart sich in ihr, gewöhnlichen Klingklang verachtend, und der Hörer steht gleichsam bewundernd da vor dem Meister, zu dem er ehrfurchtsvoll hinaufschaut. Rossini hat nur in seinem „Othello" einen ergreifenden Anklang an eigentlich heroische Musik geliefert; in „Tell" unterliegt der Heroismus der Romantik; Auber's „Stumme" hat wohl in der Handlung Heroismus, die Musik aber eignete sich nur sehr wenig davon an, so gefällig sie hie und da auch erscheint. Man höre dagegen Beethoven's Ouverture zu „Egmont", den zweiten Act in „Fidelio" und Anderes! — Ueber das Weitere vergleiche den Artikel Oper. Dr. Sch.

Herold, Ludwig Joseph Ferdinand, berühmt als Opern- und Ballet-Componist, ist zwar zu Paris am 28sten Januar 1791 geboren, stammt aber von deutschen Eltern. Sein Vater war gleichfalls Musiker und als Componist geachtet, und hatte sich als solcher in Paris niedergelassen. Indessen bildete er seinen talentvollen Sohn nicht selbst aus, sondern ließ ihn von den berühmtesten Meistern in Paris unterrichten. Mehul wurde sein Lehrer in der Composition, L'Adam im Pianoforte; späterhin widmete auch Cherubini dem reifern Jünglinge manche Stunde, und suchte ihn zu tieferen Studien anzuregen. Herold hatte auch sehr glückliche Fortschritte gemacht, denn schon im Jahre 1810 erhielt er im Conservatorium den ersten Preis als Pianofortespieler, welches bei der großen Concurrenz ausgezeichneter Mitbewerber in der That keine Kleinigkeit ist. Zwei Jahre später errang er auch den ersten Preis als Componist, wodurch ihm eine Unterstützung zu einer Reise nach Italien zugesichert wurde. Diese trat er denn auch sofort an, hielt sich längere Zeit in Mailand, dann in Florenz, Rom und endlich in Neapel auf. Hier brachte er seine erste Oper „Heinrichs V. Jugendjahre", 2 Acte, 1815 (La gioventù d'Enrico quinto) auf die Bühne, welche zwar keinen sonderlichen Erfolg errang, aber doch mit Beifall ge-

geben wurde. Nach Paris zurückgekehrt zeigte er sich ungemein fleißig und fruchtbar, indem er eine große Anzahl von Werken für das Theater der komischen Oper bearbeitete. Die erste derselben brachte er im Jahre 1816 auf die Bühne. Er hatte sie gemeinschaftlich mit Boyeldieu componirt; es war eine zweiactige Operette, welche den Titel führte „Carl von Frankreich" (Charles de France). Sie gefiel, und nunmehr war dem jungen Componisten die theatralische Laufbahn eröffnet. Rasch hinter einander ließ er jetzt nachstehende Werke folgen: „die Rosenmädchen" (les Rosières) 3 Acte, 1817; „das Glöckchen" (la Glochette), 3 Acte, in demselben Jahre; „der Erste, der Beste" (le prémier venu), 3 Acte, 1818; „die Tauschenden" (les Troqueurs), 1 A., 1820; „der todte u. lebendige Autor" (l'auteur mort et vivant), 1 A, 1820; „der Maulthiertreiber" (le muletier), 1 A., 1824; „der König René" (le roi René), 2 Acte, 1825; „das weiße Kaninchen" (le Lapin blanc), 1 Act, 1825; endlich „Emmeline", in 3 Acten, 1829. Für die Königl. Academie der Musik lieferte er 2 Operetten: „Lasthenie", 1 Act, 1823, und „Vendôme in Spanien" (Vendôme en Espagne"), 1823, mit Auber gemeinschaftlich. Alle diese kleinen Operetten hatten zwar einen temporären Erfolg, der dem Autor einen örtlichen Ruf verschaffte, und ihm immer neu die schweren Zugänge zu den Bühnen von Paris eröffnete, zumal da er gleichzeitig mit diesen Opern auch die Musik zu vielen Balletten, welche wir später namhaft machen werden, componirte; indessen einen über Frankreich hinausgehenden Ruf konnten diese Jugendarbeiten dem Componisten doch nicht verschaffen. Im Jahre 1826 jedoch brachte er seine Oper „Marie oder verborgene Liebe" auf die Bühne. Diese gefiel so allgemein, theils wegen der graziösen und doch innig zarten Musik, theils wegen des angenehm ansprechenden Stoffes, daß sie sich schnell nach Deutschland verpflanzte, und dort auf fast allen größeren Bühnen, zwar nicht mit rauschendem Beifalle, denn dazu eignet sich das Werk nicht, aber mit innerster Theilnahme gehört wurde. In der That halten wir diese Composition für die gelungenste Arbeit Herold's, weil er hier noch einem natürlichen Style getreu bleibt, und nicht nach jenen wilden und krassen Effecten hascht, die uns trotz mancher genialen Züge in späteren Werken verletzen. Wie es uns scheint, so hat das Bestreben, Auber's Erfolge zu überbieten, indem er dessen Mittel und Manier zu steigern suchte, ihn auf diesen Irrweg geführt. Denn wenn man schon im Allgemeinen Auber's und ähnliche Richtungen als dasjenige bezeichnen kann, was in der Kunst Manier genannt wird, so wird eine Nachahmung desselben noch ungleich schärfer diesen Character an sich tragen und fast Carricatur genannt werden müssen. Leider haben Herold's spätere Werke nach unserer Ansicht diese Richtung genommen, und müssen wir insbesondere folgende dahin rechnen: „die Täuschung", (l'Illusion) 1829; ferner „Zampa" 1830, u. die „Gerichtswiese" (le Pré aux Clercs), auch „der Zweikampf" genannt, 1832, das letzte von H. selbst vollendete Werk. Zum Theil ist er auch bei den eben genannten Opern in der Wahl der Gedichte sehr unglücklich gewesen, denn „Zampa" häuft, ohne irgend etwas Edleres in der Seele anzuregen, die gemeinsten und widerwärtigsten melodramatischen Effecte auf einander, die Täuschung ist auf eine gequält unnatürliche Intrigue gegründet, will tragischen Effect hervorbringen, übertreibt aber die Mittel dazu so sehr, daß fast die Umkehrung eintritt, nämlich das Erhabene zum Lächerlichen wird. Die letzte Oper Herold's endlich, „die Gerichtswiese", ist das wunderlichste Gemisch von erzwungener Komik, chevaleresken Liebesintriguen, Hofkabalen u. dergl. m., was uns jemals vorgekommen ist, ohne den mindesten wirklich dramatischen Zuschnitt zu haben. An allen

diesen zeitkranken Ungereimtheiten hat Herold seine Kräfte verschwendet, zum Theil, wie schon bemerkt, in dem rein musikalischen Irrthume befangen, daß er durch Häufung scharf gewürzter Zuthaten die Empfänglichkeit des Publikums höher reizen müsse und könne, während doch im Gegentheil durch ein Zuviel in dieser Hinsicht der Geschmack abgestumpft wird. In Frankreich mag er sich nicht verrechnet haben; in Deutschland aber ist die gehoffte Wirkung ihm größtentheils fehlgeschlagen, und von allen diesen Opern hat nur „Zampa" sich auf einigen Bühnen Beifall gewonnen, was zuverlässig mit dem Umstande zuzuschreiben ist, daß der Character des Zampa eine im heutigen Geschmacke dankbare Rolle darbietet, nämlich die Gelegenheit giebt, jede Art von Ueberladung plump aufzutragen, wodurch dem feineren Kunstsinne das Werk freilich noch widerwärtiger wird, indessen bei der Masse Eingang findet. — Wir haben uns bisher nur mit Herold als Operncomponisten beschäftigt; einen großen Theil seiner musikalischen Thätigkeit hat er aber auch dem Ballet gewidmet, und dabei vielleicht die glücklichsten Seiten seines Talents entfaltet. Denn es sind nicht blos Tänze, sondern größere pantomimische Ballets, zu welchen er die Musik gesetzt hat, die also einen dramatischen Ausdruck verstatten. Diese Werke sind folgende: „Astolph und Joconde" (Astolfe et Joconde) 2 Acte 1827; „die Nachtwandlerin" (la Somnambule) 3 Acte 1827; „Lydie" (Lydie) 1 Act 1828; „das schlecht bewachte Mädchen" (la fille mal gardée) 2 Acte 1828, und „die schöne Schläferin im Walde" (la belle au bois dormant) 4 Acte 1829. Das gelungenste von diesen Ballets ist, so weit sie uns bekannt geworden, die Nachtwandlerin. Die Musik zum „schlecht bewachten Mädchen" ist nicht mit der zu verwechseln, mit welcher dieses Ballet schon vor längerer Zeit auf vielen Theatern gegeben wurde, sondern neu dazu componirt. Außer allen diesen Werken für das Theater ist Herold auch in seiner Eigenschaft als Fortepianospieler fleißig gewesen, und hat gegen 50 größere und kleinere Piecen dafür herausgegeben, die uns jedoch unbekannt geblieben sind. Ein so reiches Wirken nach vielen Seiten bekundet an sich schon ein nicht geringes Talent. Außerdem muß man Herold viele gute Eigenschaften nachrühmen. Bevor er zu eifrig nach dem Beifalle des Publikums jagte, und sich somit dem Geschmacke desselben, mehr als billig ist, unterwarf, war er natürlich und doch neu und graziös in der Melodie, interessant in der Harmonie, und gewandt in dem ganzen Baue seiner Stücke. In den letzten Opern kommen diese Eigenschaften jedoch nur noch sehr vereinzelt vor, und erscheinen von der Masse des Irrthümlichen und Verkehrten erdrückt. Um schließlich noch die äußeren späteren Lebensverhältnisse Herold's zu berühren, haben wir noch Folgendes anzuführen. Paris blieb seit seiner Rückkehr aus Neapel sein Domicil. Anfangs war er als Accompagnist auf dem Fortepiano am italienischen Theater angestellt; seit 1828 aber Oberdirigent des Gesanges an der Königl. Academie der Musik. Im Jahre 1826 erhielt er den Orden der Ehrenlegion. Am 18ten Jan. 1833 verstarb er an einem Brustübel. Sein Tod erregte die allgemeinste Theilnahme, denn nicht nur daß man sein Talent sehr hoch schätzte, so hatte sich der Künstler auch als Mensch allgemein beliebt gemacht, und man rühmte an ihm hauptsächlich sein wohlwollendes, freundliches Benehmen gegen jüngere Künstler, so wie seine neidlose Kameradschaftlichkeit gegen solche, die ihm an Talent und Ruf voraus waren, oder doch auf gleicher Höhe mit ihm standen. Daher wurden auf allen Haupttheatern Frankreichs, so wie auch in Brüssel, Trauerfeierlichkeiten für ihn begangen, und man betrachtete sein Hinscheiden als

einen allgemeinen Verlust. In seinem Nachlasse fand sich eine nicht dargestellte Oper „die Platonische Liebe". R.

Heroux, drei Brüder, sämmtlich bei dem Stadttheater-Orchester zu Frankfurt a. M. angestellt; der älteste, der früher in Mannheim und Zweibrücken lebte, als die Capellen daselbst in ihrem höchsten Flor waren, als Flötist; der zweite, Franz, und der dritte, Carl, als Violinisten. Ihre Blüthezeit fällt in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts. In jener Zeit, und eigentlich noch früher, war der älteste, dessen Vornamen wir nicht wissen, einer der ersten Virtuosen und geschätztesten Lehrer auf seinem Instrumente. Aus seiner Schule sind mehrere tüchtige Flötisten hervorgegangen. Franz, der auch fertig Clavier spielte, zeichnete sich mehr als Componist für seine Instrumente aus. Alles, was er, für Clavier und Violine, herausgegeben hat (Trio's, Variationen, Divertissements ꝛc.) trägt den Character der zierlichen Anmuth, und versteigt sich eben so wenig in das kaum überwindbar Schwierige, als es sich, um angenehm und leicht zu seyn, bis zur faden Alltäglichkeit herabläßt. Das Neueste, was wir von ihm vor uns haben, ist ein Divertissement für Pianoforte, das 1823 bei Andre in Offenbach erschien. Carl H., der 1786 geboren wurde, und ein recht braver Violinspieler seyn soll, hat unsers Wissens noch Nichts in den Druck gegeben, doch schon Manches für sein Instrument in Rode'scher Manier geschrieben und auch öffentlich mit Beifall gespielt, was seinem Talente alle Ehre macht. —hr.

Herrmann, s. Hermann.

Herrstell, Carl. Das schöne Dorf Helsa unweit Cassel gebar, unter vielen anderen bedeutenden Musikern, wozu wir selbst den berühmten Flötisten Michel zählen dürfen, auch (1764) den derzeitigen braven Hoforganisten und Musiklehrer am Seminar zu Cassel, von dem hier die Rede ist. Ihm dankt die Residenz eine große Anzahl wackerer Dilettanten im Clavierspiele, und von seiner Lehre im Generalbaß wie im Orgelspiele giebt ein bedeutender Theil mehrerer jetzt lebenden Landschullehrer Kunde. Von seinen Compositionen, deren er mancherlei verfaßte, besitzt das Publikum nur Variationen über das Thema „O du lieber Augustin!" Als Schriftsteller besitzen wir eine schätzbare Abhandlung von ihm „Ueber den Gebrauch der Orgelstimmen"; mehrere Motetten, die er für das ehemals in Cassel bestandene Singechor geschrieben, wie auch eine Menge seiner Compositionen für die Orgel, werden demnächst im Druck erscheinen, wie er denn so eben auch ein „Orgelwerk für Landorganisten" auf Subscription ankündigt. G.

Herschel, Friedrich Wilhelm. Die Geschichte dieses berühmten Astronomen gehört in sofern hieher, als er in seinen früheren Jahren selbst Musiker war, und nur durch diesen Umstand zum Studium der Astronomie gebracht wurde. Er wurde im November 1738 zu Hannover geboren. Sein Vater, der Musikus daselbst war, bestimmte ihn zu gleichem Geschäfte, und unterrichtete ihn daher frühzeitig in seiner Kunst. Um es in deren Theorie sowohl wie in der Praxis zu einer möglichsten Vollkommenheit zu bringen, studirte er zugleich mit allem Fleiße Mathematik. Das unersättliche Verlangen nach Wissenschaft, das dadurch in ihm erwuchs, brachte ihn auf die Sprachen. Er lernte Französisch, Lateinisch, Englisch ꝛc. Der Mangel an Vermögen nöthigte ihn jedoch, in seinem 15ten Jahre schon als Hoboist Dienste beim Militär zu nehmen. Diese verließ er aber in seinem 19ten Jahre wieder, und 1757 ging er nach England, um sich in der

Musik noch weiter auszubilden. Sein fertiges Clavier= und Orgel=, auch Harfenspiel verschaffte ihm bald einen Ruf. Der Graf von Darlington stellte ihn als Lehrer eines Musikchors an, das in der Grafschaft Durham errichtet wurde. Als dieses eingeübt war, ließ sich H. als Musiklehrer in Leeds nieder, von wo er als Organist nach Yorkshire berufen wurde. 1766 vertauschte er diese Organistenstelle mit einer besseren in Bath. Hatte er früher schon jeden Augenblick benutzt, sich noch immer mehr in der Mathematik zu vervollkommnen, so gab ihm nunmehr die schöne Orgel seiner Kirche, die er öfters selbst stimmte, auch Veranlassung, den akustischen Theil der Mathematik und Physik in das Bereich seiner Forschungen zu ziehen (er entdeckte zuerst die Knoten in den Saiten), und dies führte ihn endlich zum Lesen von Ferguson's Schriften, die ihn unwiderstehlich anzogen, und denen er zuletzt alle Zeit widmete, welche ihm die Verwaltung seines Amtes, und die Concerte, welche er zu Bath zu leiten hatte, übrig ließen. Eine leidenschaftliche Liebe zur Sternkunde erwachte in ihm, und damit zugleich das Verlangen, selbst zu sehen, was Andere ihm von den Wundern des Himmels erzählten. Zu arm, sich ein Teleskop anzuschaffen, entschloß er sich endlich, mit der Optik bereits gut bekannt, selbst die nöthigen Teleskope zu verfertigen, und brachte 1774 durch unausgesetztes Arbeiten ein solches in der Art zu Stande, daß er durch einen selbst gefertigten Reflector von 5 Fuß den Ring des Saturn und die Trabanten des Jupiter beobachten konnte. Von jetzt an folgten neue Fernröhre schnell auf einander, und viele waren von einer Größe, wie sie auf der ganzen Erde nicht gefunden wurden. Indeß übergehen wir hier seine weiteren astronomischen Unternehmungen und Schriften, die wir auch wohl als hinlänglich bekannt voraussetzen dürfen. Auf seinen Reisen, welche er durch Frankreich und Italien machte, ließ er sich nebenbei auch auf der Harfe mit 2 angebundenen Hörnern hören. 1786 ernannte ihn die Universität Oxford zum Doctor, 1816 König Georg III. zum Ritter des Guelfen=Ordens. Er starb am 25sten August 1822 bei ungeschwächter Geisteskraft. — Sein Bruder Jacob, geboren zu Hannover 1740, widmete sich ebenfalls der Musik, und war als Concertmeister zu Hannover einer der beliebtesten u. auch fertigsten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts. Um 1775 gab er zu Amsterdam 6 Quartette für Clavier, 2 Violinen u. Violoncell heraus, in London später eine 8stimmige und eine andere Sinfonie; mehrere Violintrio's und ein Werk Claviersonaten, verschiedene Clavierconcerte und größere Sinfonien sind Manuscript geblieben. 1792 ward er im Felde bei Hannover erwürgt gefunden.

Herstrich, ist beim Spiel des Violoncells, Contrabasses, der Guitarre d'amour, überhaupt aller Streichinstrumente, die aufrecht gehalten werden, ganz dasselbe was bei der Geige 2c. der Herab= oder Herunterstrich. S. daher diese Artikel.

Hertel, Johann Christian, der große Gamben=Virtuos, wurde geboren zu Oettingen in Schwaben 1699. Sein Vater war dort Fürstlicher Hofcapellmeister, kam aber wenige Jahre nach der Geburt unsers Hertel in gleicher Eigenschaft nach Merseburg. Hier erhielt der Knabe die sorgfältigste Erziehung, indem ihn der Vater zum Studium der Theologie bestimmt hatte; nur auf vieles Bitten ward ihm von diesem nebenbei einiger Unterricht auf der Viola da Gamba und im Gesange ertheilt. Violine und Clavier mußte er heimlich für sich erlernen, denn durch zu vielen Unterricht in der Musik fürchtete der Vater ihn den Studien zu entziehen. Das eminente Talent und die leidenschaftliche Liebe des Knaben zur Musik aber siegten über die Absicht des Vaters. Mehrere Male ließ er sich in Herzogl.

Concerten mit vielem Beifalle auf der Gambe hören; als Capellknabe zeichnete er sich durch eine wunderherrliche Discantstimme und einen reinen, gefühlvollen Vortrag aus; der Hoforganist Kaufmann in Merseburg war ihm bei seinen heimlichen Uebungen des Claviers behülflich, und lehrte ihn auch Einiges aus der Tonsetzkunst. 1716 bezog er bereits die Universität zu Halle. Auf einer Reise nach Leipzig bekam er Gelegenheit, den berühmten Kuhnau kennen zu lernen und zu hören. Dieses Mannes Rath und Unterricht, den er nun bei häufigeren Besuchen sorgfältig benutzte, wirkte vortheilhaft auf ihn. Noch wußte der Vater nicht, daß und wie er Violine und Clavier spielte. Bei einem Ferienbesuche, den er nach einem Jahre seinen Eltern machte, fand er zufällig eines Tags seines Vaters Violine und eine Sonate von Corelli auf dem Tische liegen; er nahm die Violine und spielte die Sonate mit einer solch' außerordentlichen Fertigkeit u. mit so vielem Gefühle, daß der Vater höchst überrascht u. verwunderungsvoll augenblicklich ihm die Violine schenkte und gern gestattete, sich ganz der Musik zu widmen. H. blieb nun noch einige Zeit in Merseburg bei seinem Vater; dann ging er auf Kosten des Herzogs nach Darmstadt zu dem damals berühmten Gambisten Heß, unter dem, als sein erster Schüler, er sich vollends auf seinem Lieblingsinstrumente ausbildete. Die Capellmeister Graupner und Grünewald, und der Concertmeister Simonetti, mit denen er im freundschaftlichsten Verhältnisse lebte, trugen zu seiner Fortbildung in der Composition Viel bei. An der Seite des Letzteren spielte er auch im Theaterorchester zu Darmstadt, zur Uebung, Violine mit. 1718 kehrte er auf Befehl des Herzogs wieder nach Merseburg zurück. Auf dem Wege dahin ließ er sich vor dem Herzoge Johann Wilhelm zu Eisenach hören, der ihm augenblicklich eine Stelle in seiner Hofcapelle antragen ließ. Er ging indeß nach Merseburg, und auf Veranlassung seines Herzogs auf Reisen über Weißenfels, Zerbst, Köthen, Dresden. Hier, wo er 1719 gerade zur Zeit der Verheirathung des damaligen Kronprinzen anwesend war, hatte er Gelegenheit, die größten Künstler Europa's und großartigsten Musikaufführungen zu hören, was vortheilhaft auf ihn wirkte. Von Dresden wandte er sich nach Eisenach und trat die ihm früher angetragene erste Violinistenstelle nächst Koch an. Hier componirte er nun auch Vieles (Sinfonien, Ouverturen, Concerte, Sonaten, Quartette rc.), was er bei seinen öfteren Besuchen dem Capellmeister Stölzel zu Gotha zur Beurtheilung vorlegte. Dasselbe that er durch belehrenden Briefwechsel dem Concertmeister Pfeiffer in Weimar. Gedruckt ist indessen Wenig davon: einige Sonaten für die Violine. 1723 machte er eine Reise nach Anspach, 1725 nach Cassel, 1726 nach Weimar. Ueberall fand sein Spiel den ungetheiltesten Beifall. Von Weimar aus besuchte er in demselben Jahre seinen damals noch lebenden Vater, auch Sebast. Bach in Leipzig, und ging von hier nach Dresden. 1727 unternahm er eine größere Reise nach Holland. Nach seiner Rückkunft ward er von Graun nach Ruppin eingeladen, wo er 1732 vor Friedrich dem Großen spielte. Auf der Retourreise von da hörte ihn zu Sondershausen der Fürst Günther zu Schwarzburg, der ihn aufforderte, alle Jahre einmal dahin zu kommen u. zuweilen Compositionen von sich einzuschicken. Ueberhaupt fanden H's Compositionen, namentlich seine concertirenden Ouverturen und seine Quartette, allgemein viel Beifall, und es ist zu verwundern, daß nicht mehrere davon gedruckt worden sind. Nach Birkenstocks Tode ward er Concertmeister und Director der Fürstl. Concert- und Cammermusik zu Eisenach. 1739 reisete er über Laubach, wohin ihn der Graf Solms hatte kommen lassen, nach Dillenburg, wo er vor der

Prinzessin von Oranien, jener talentvollen und kunstliebenden Schülerin Händel's, beifällig spielte. Mehrere der ehrenvollsten Berufungen, die in der Zeit an ihn ergingen, schlug er aus, um in Eisenach zu bleiben. Mit dem Tode seines bisherigen Herzogs aber (1742) ward die ganze Capelle entlassen, und er also gezwungen, sich anderweit eine Anstellung zu suchen. Auf Empfehlung Franz Benda's kam er als Concertmeister an den Herzogl. Meklenburg=Strelitz'schen Hof. Von hier aus machte er nur noch eine Reise, u. zwar auf besondere Einladung, nach Schwerin. Der graue Staar, der ihn auf längere Zeit gänzlich des Gesichts beraubte, und von dem er später durch eine Operation nur in so weit wieder befreit wurde, daß er das Tageslicht sehen und allenfalls Farben unterscheiden konnte, machte ihm jede weitere Unternehmung unmöglich. Dazu kam die Entlassung der Capelle zu Strelitz 1753. Ihm ward zwar ein lebenslänglicher Gnadengehalt ausgesetzt; aber daß alle seine Freunde u. Verwandten, bei denen er Trost und Hülfe fand, ihn verlassen mußten, zerstörte seine Gesundheit gänzlich, so daß er im October 1754 in einem qualvollen Zustande starb. Ausführlicher noch ist seine Lebensgeschichte von mehreren Biographen an verschiedenen Orten, aber meist auch mit Untermischung vieler Unrichtigkeiten erzählt; am richtigsten auch von seinem Sohne in Marpurg's Beiträgen Bd. III. Dieser sein Sohn,

Hertel, Johann Wilhelm, ward geb. zu Eisenach am 9ten October 1727. Da sein Vater auch sein einziger Lehrer war, mit dem er stets zusammen lebte, und den er in der Regel auf seinen verschiedenen Reisen begleitete, so fällt seine Jugendgeschichte auch mit der seines Vaters zusammen, die wir im vorigen Artikel lesen. 1757 ward er Hof=Componist zu Meklenburg=Schwerin, und einige Jahre darauf Capellmeister daselbst, 1770 aber trat er ganz aus der Capelle, die beim Hofe zu Ludwigslust blieb, und ging nach Schwerin, wo er von der Prinzessin Ulrike zu ihrem Hofrath und Privatsecretär ernannt wurde. Er starb als solcher am 14ten Juni 1789 in Folge eines Schlagflusses. In seiner Jugend zählte man ihn zu den vorzüglichsten Violinisten in Benda'scher Manier, in welcher sein Vater, unter Benda's Augen gleichsam, ihn gebildet hatte. Seines kurzen Gesichts wegen aber vertauschte er später die Violine mit dem Claviere, auf dem er es durch anhaltenden Fleiß zu einer nicht minder bewunderungswerthen Fertigkeit brachte. Gleiches Ansehen wie als Virtuos genoß er als Componist. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts waren sowohl seine Vocal= als Instrumentalsachen sehr gesucht, vorzüglich seine Romanzen und Lieder, deren er viele herausgegeben hat; ferner seine Clavier=Sonaten und Concerte, seine Sinfonien und Quartette. Indeß sind seine beträchtlichsten Werke für das größere Publikum unbekannt geblieben. Es sind die geistlichen Singstücke (kleine Oratorien eigentlich) „Jesus in Banden", „Jesus vor Gericht", „Jesus in Purpur", „die Gabe des heiligen Geistes", „der Ruf zur Buße", „die Himmelfahrt Christi", „die Geburt Christi", die er alle als Hofrath zu Schwerin componirte, und die beiden Passionen „der sterbende Heiland" und eine andere, die mit dem Chorale „O Ewigkeit, du Donnerwort" anfing, welchen er früher in Ludwigslust, nebst vielen Chorälen für großes Orchester, setzte. Auch als musikalischer Schriftsteller hat er sich bekannt gemacht durch eine „Sammlung musikalischer Schriften" (Leipzig 1757 und 1758), die aber des siebenjährigen Kriegs wegen nur 2 Stücke stark ward, welche größtentheils kritische Abhandlungen und Anmerkungen aus dem Italienischen und Französischen über die Oper enthalten. Er zeigt dadurch auch, daß ihm in seiner Jugend ein

vortrefflicher Schulunterricht zu Theil geworden seyn muß. In den letzten Jahren seines Lebens minderte sich seine Liebe zur Musik; er fand mehr Freude an Blumen, und glaubwürdigen Nachrichten zufolge soll er wirklich auch die Blumen-Gärtnerei bis zu einem hohen Grade der Vollkommenheit getrieben haben. x.

Hertel, Christian, ein berühmter Organist des 17ten Jahrhunderts. Sein Vater, **Matthäus H.**, war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Organist zu Züllichau, und Verfasser eines vielgelesenen kleinen Werkchens von der Orgelprobe, das nach dem heimlich entwandten Manuscript aber von einem Andern herausgegeben wurde. Christian H. war ungefähr um 1670 zu Sorau angestellt, dann in Luckau, und endlich in Fürstenwalde, wo er starb. N.

Herunterstrich, s. **Herabstrich**.

Herz, Heinrich, geb. 1805, wie man sagt, von israelitischen Eltern, die aber mit ihm zur christlichen Religion übergingen, ist einer der renommirtesten Clavierlehrer, auch fertigsten Pianofortespieler und fleißigsten Componisten für sein Instrument zu Paris, wo er auch seine Bildung erhielt. Man hat ihn bildlich wohl schon den Toilettenmeister des Piano's genannt, u. nicht ganz mit Unrecht. Seit 1824, in welchem Jahre ohngefähr er zuerst anfing, das Publikum mit Werken seines Talents zu beschenken, leben alle seine Compositionen, bis jetzt schon über 100 an der Zahl (Rondo's, Variationen, Sonaten, Divertissements ꝛc., 4- und 2händig, und mit und ohne Begleitung), gewissermaßen im eleganten Flitterstaate, bieten das gefällige, aber zugleich nichtssagende Aeußere einer graziösen Kokette; wird ihre lockende Hülle uns nicht mit bloßen Virtuosenkunststückchen gezeigt, oder in einer günstigen Stunde, so fühlen wir mit Widerwillen die geistige Leerheit. Man prüfe unbefangen die Werke H's, ihre zahllosen Läufe und Sprünge von der einen äußersten Gränze unsers Tonbereichs bis zur andern: sie erschweren die Kunst u. sie entfernen dadurch mehr von einem *schönen* Ziele, als sie sie ihm näher rücken. Ihre Darstellung gewährt weder dem Spieler noch dem Hörer einen wirklich wohlthätigen Genuß; es wird, um mit Beethoven zu reden, ein Fressen, das durch die Unmäßigkeit Mißbehagen erweckt. Zu mechanischer Uebung allenfalls, und selbst hiezu nur mit weiser Auswahl (denn eine wahrhaft gleichmäßige Fingerfertigkeit wird der Schüler auch nicht durch seine Etuden, noch weniger durch die Récréations musicales, die Herz doch zu *dem* Zwecke vor einigen Jahren herausgab, erlangen), oder mehr noch zum Erwerb eines bravourmäßigen Vortrags in einem gewissen, wiewohl einseitigen, Character möchte das Studium und öftere Spiel seiner Compositionen zu empfehlen seyn. Die besten von allen diesen sind wohl sein op. 10, 58 und 67; ersteres (Var. brill. sur l'air fav. „ma Fanchette est charmante") wegen seiner seltenen Gediegenheit, das zweite (Var. caract. sur la Parisienne) wegen seiner guten Behandlung des Thema's und treuen Anschließung an den Text der Parisienne, und letzteres (Fant. u. Var. über den Marsch aus „Othello"), das bis heute noch am allermeisten von reisenden Pianofortevirtuosen öffentlich und mit Glück gespielt wird, wegen seiner guten Einrichtung zu diesem Zwecke. Die Concertgeber nennen diese Variationen dankbar, weil sie gefallen, nicht gar schwer sind, und doch sehr schwer scheinen, und deshalb stets einen stürmischen Applaus bringen. Ein solches Ziel scheint H. indeß bei allen seinen Werken vor Augen gehabt zu haben; glänzen, — wie nun, ist einerlei. Seine „praktische Clavierschule", welche bei Schlesinger in

Berlin erschien, trägt keinen anderen Character. Die meisten Sachen von H. druckte die Handlung Schott in Mainz, die zu einer wahren Fabrik dadurch geworden ist, wie H. durch seine gierige Opernthemen-Benutzung zu einem wahren Rondo- und Variationen-Fabrikanten, der nicht frägt nach Gesetz, nach Regel und Sitte. — Henri H. darf nicht verwechselt werden mit dem noch weit unbedeutenderen Jacob H., seinem wahrscheinlichen Bruder, der auch schon Manches für Clavier geschrieben hat, was in die Cathegorie der Spielerei gehört, doch auch hinsichtlich der bloßen Eleganz die Werke jenes Henri noch lange nicht erreicht. Ueber die eigene Virtuosität dieses, die indessen, gleich seinem Componirtalente, zwar rauschend und glänzend, aber noch keineswegs die präcise und deutliche eines Hummel, Kalkbrenner u. A. seyn soll, können wir nicht urtheilen, da wir niemals Gelegenheit hatten, ihn selbst zu hören. XYZ.

Heß, 1) Joachim, um 1770 Organist und Glöckner zu Gouda in Holland, und ein würdiger Mann seines Fachs. In den Jahren 1771 bis 1774 gab er 3 kleine, aber gründlich und mit vieler Sachkenntniß abgefaßte Schriften in holländischer Sprache über Orgelspiel, Orgelregistrirung und Orgeldisposition heraus, von denen die erste mehrere Auflagen erlebte. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon die ausführlichen Titel davon an. Sein Bruder — 2) Hans Heinrich war Orgelbauer zu Gouda. 1760 bauete derselbe unter anderen ein Werk von 15 Stimmen in der reformirten Kirche zu Bodengraven; 1763 ein anderes in der reformirten Kirche zu Schoonhoven; 1771 eins in der lutherischen Kirche zu Bodengraven; 1772 eins in der katholischen Kirche zu Utrecht; 1773 eins in der französischen Kirche zu Schiedam, und in der Augustinerkirche zu Dortrecht, und 1774 ein 8füßiges Werk zu Willemstad. Beide Heß scheinen das letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts nicht mehr erlebt zu haben.

Hesse, Ernst Christian, wenn nicht der erste, doch einer der ersten und zugleich berühmtesten Gambisten Deutschlands, wurde geb. zu Großen-Gottern in Thüringen am 14. April 1676. Nachdem er zu Langensalza und Eisenach den gewöhnlichen Schulcursus gemacht hatte, kam er als Canzleiassistent in Hessen-Darmstädtische Dienste. In Gießen, wohin er dem Hofstaate seines Fürsten 1694 folgte, studirte er die Rechte. Damals schon ein ziemlich fertiger Gambenspieler, erhielt er 1698, nach Vollendung seiner Studien, von dem Hofe die Erlaubniß, nach Paris zu reisen und sich noch weiter auf seinem Instrumente auszubilden. 3 Jahre verweilte er in Paris. Seine Lehrer daselbst waren Marais und Forqueray. Der Sage nach waren diese Beiden große Feinde und H. sah sich deshalb genöthigt, gegen den Einen sich Hesse, gegen den Andern aber Sachs zu nennen. Beide waren stolz auf ihren talentvollen deutschen Schüler, bis die Sache durch ein Concert, in welchem die Meister — jeder seinen Schüler zum Wettkampfe mit dem andern auftreten lassen wollte, zu ihrer größten Verwunderung entdeckt wurde. H. verließ hierauf Paris. Nach seiner Ankunft in Darmstadt ward er als Kriegsrath angestellt, trieb aber vorzugsweise Musik. 1705 machte er als Virtuos eine Reise durch Holland, England, Italien und Deutschland, von der er erst 1708 wieder zurückkehrte. In Italien studirte er die Composition. In Wien hatte er vom Kaiser eine goldene Kette mit dessen Bildniß bekommen. Um 1713 versah er einige Jahre die Capellmeisterstelle in Darmstadt. 1719 machte er mit seiner Frau (s. unten) eine zweite Kunstreise nach Dresden, von wo er mit Ehren und Geld überhäuft wieder zurückkehrte. Nach der Zeit blieb er ru-

hig und überaus glücklich lebend in Darmstadt bis an seinen Tod (16ten Mai 1762). Als Capellmeister schrieb er mehrere Kirchenstücke, und später einige Sonaten und Suiten für die Viola da Gamba, die aber nicht alle gedruckt worden sind. Seine oben erwähnte Frau — Johanna Elisabeth, war eine geb. Döbricht, und glänzte schon 1709 als eine der vorzüglichsten deutschen Sängerinnen damaliger Zeit auf dem Theater zu Leipzig, an dem damals auch ihre beiden Schwestern, die nachherigen Mds. Ludwig und Simonetti, angestellt waren. 1713, wo sie sich zu Darmstadt befand, verheirathete sie sich mit Hesse. Während ihres Aufenthalts in Dresden hatte sie einen harten Stand neben den berühmten ital. Sängerinnen Tesi und Duristanti, doch wußte sie durch ihre herrliche Stimme und außerordentliche Kunstfertigkeit ihren bereits erworbenen großen Ruf zu behaupten, und Viele waren zweifelhaft, welcher von den 3 Sängerinnen der Vorzug gebühre. Wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon nach Matthesons Ehrenpforte berichtet, lebte sie 1767 noch als Wittwe zu Darmstadt. Ihr Todesjahr findet sich nirgends angegeben. — Sein Sohn — Ludwig Christian, bildete sich ebenfalls, unter väterlicher Leitung, zum Gambisten, als welcher er um 1760 in der Capelle des damaligen Kronprinzen von Preußen angestellt wurde. Nach einigen Zeugnissen soll er die Kunst seines Vaters noch übertroffen haben, andere stimmen nicht in dieses Lob; doch wird er nirgends dem Vater nachgesetzt, was immer auf eine große Fertigkeit und einen bedeutenden Ruf schließen läßt.

Hesse, 2 Brüder, Johann Wilhelm und Johann Georg Christian, in Nordhausen in Thüringen, jener 1760, dieser 1762 geb.; Beide ausgezeichnete Fagottisten, J. W. als Herzogl. Cammermusikus in der Capelle zu Braunschweig, J. G. Ch. in der Fürstl. Bernburgischen Capelle zu Ballenstedt. Johann Wilhelm, der schon 1795 zu Braunschweig starb, brachte um 1780 eine wesentliche Verbesserung an seinem Instrumente an, indem er die Klappen etwas veränderte und statt des üblichen Rohrs ein Clarinettenmundstück zum Gebrauche beim Fagottblasen einrichtete, wodurch der Ton so sehr verschönert worden seyn soll, daß man versicherte, der Fagott überträfe in dieser Gestalt alle anderen Blasinstrumente, und wirklich auch erhielt H., als er zum erstenmale auf einem solch' verbesserten Instrumente vor seinem Herzoge spielte, augenblicklich von diesem eine Gehaltszulage von jährlich 100 Rthlr., was sehr dafür spricht. Allein daß seine Erfindung von keinem anderen Fagottisten, selbst von seinem Bruder Johann Georg Christian nicht nachgeahmt wurde, spricht eben so kräftig und vielleicht noch kräftiger gegen die Zweckmäßigkeit der Sache. Wir müssen die Thatsachen hier zusammenstellen und dem Urtheile Anderer vorlegen, da wir nie Gelegenheit hatten, einen Fagott mit Clarinettmundstück zu hören, und also aus eigenem Vergleiche nicht über die größere oder mindere Tonschönheit entscheiden können. Letztgenannter J. G. Ch. machte um 1800 mehrere größere Reisen durch Deutschland, auch England, Holland und Frankreich, von denen er mit Erfahrungen sehr bereichert zurückkehrte. Er gehörte damals zu den größten Meistern auf seinem Instrumente, die neben einer bewunderungswürdigen technischen Fertigkeit sich auch durch einen gebildeten, geschmackvollen Vortrag, Wohlklang und Zartheit des Tones und tiefere Einsicht in ihre Kunst auszeichnen. Später mögen ihn wohl Männer, die mit jugendlicher Kraft auf dem Wege fortschreiten konnten, der von älteren Meistern ihnen erst geebnet und gezeigt werden mußte, und die es nun lange her nennen, daß Erschlaffung und Müdigkeit sie nicht kannten, in Diesem oder Jenem des Fagottspiels

übertroffen haben; das ehrenvolle Andenken aber an seinen früheren großen Glanz, als er auch noch in der Blüthe seiner Jahre stand, konnte ihm Niemand rauben. —m—.

Hesse, Adolph Friedrich, einer der berühmtesten jetzt lebenden Organisten und Componisten für sein großartiges Instrument, ist zu Breslau am 30. August 1809 geboren, und der Sohn des damaligen Königl. Artillerie Tischlers u. Orgelbauers Friedrich Hesse. Er zeigte schon im fünften Jahre bedeutende Lust zur Musik, indem er ohne alle Vorkenntnisse in derselben jedes gehörte kleine Stück sogleich nachspielen, und nachdem er die Claves kannte, jeden angeschlagenen Ton richtig nennen konnte. Sein Vater gab ihm daher im sechsten Jahre einen, zwar der Welt unbekannten, doch sehr gründlichen Lehrer, Namens Speer. Nachdem die ersten Vorkenntnisse der Musik mit Schnelligkeit überwunden, wurde der als großer Organist und Contrapunktist berühmte Fried. Wilh. Berner zu Rathe gezogen, und ihm und dem damaligen zweiten Organisten an St. Elisabeth, Ernst Köhler, der Unterricht im Orgel- und Clavierspiele übertragen. Unter der Leitung so tüchtiger Männer konnte es nicht fehlen, daß Hesse die schnellsten Fortschritte machte, und schon im neunten Jahre seine Lehrer im Gottesdienste bei St. Elisabeth zu vertreten anfing. Im Jahre 1818 machte sein Vater mit ihm eine Reise durch Sachsen, wo der Knabe an mehreren Orten Orgel spielte, und in Anhalt-Bernburg, dem Geburtsorte seines Vaters, ein Concert auf dem Pianoforte gab. Durch das fortwährende Hören seiner vortrefflichen Lehrer, und die geschätzten Erfahrungen derselben, so wie durch den regelmäßigen Besuch aller stattfindenden Concerte wurden Hesse's harmonische und contrapunktische Kenntnisse immer mehr ausgebildet, und da bis jetzt noch in den Breslauer Winterconcerten die trefflichsten Instrumental-Werke aufgeführt werden, so konnte es nicht fehlen, daß er sich auch in dieser Beziehung bald versuchte. Seine erste Arbeit dieser Art war eine Ouverture in D-Moll, welche in einem, von ihm zu einem wohlthätigen Zwecke veranstalteten Concerte, unter Leitung seines Lehrers Berner am 17. Februar 1827 gegeben wurde, wo er auch unter anderen den ersten Satz aus Hummel's H-Moll Concert auf dem Pianoforte vortrug. Am 9. Mai desselben Jahres verlor er seinen Lehrer Berner, und obgleich er durch dessen Tod zweiter Organist an St. Elisabeth wurde, wäre am Ende doch seine höhere Ausbildung gehemmt worden, wenn nicht ein würdiger Musikfreund, der Baurath Knorr zu Breslau, sich seiner väterlich angenommen hätte. Durch dessen Vermittlung bekam Hesse vom Breslauer Magistrat ein bedeutendes Reisegeld, welches er zu einer großen Kunstreise (1828 bis 1829) anwendete. Auf dieser Reise gab er seine ersten Orgel-Concerte in Leipzig, Kassel, Hamburg und Berlin, und schrieb die ersten Orgelcompositionen und eine Sinfonie für Orchester (Es-Dur — Breslau bei Förster). Durch den Umgang und die uneigennützig mitgetheilten herrlichen Erfahrungen eines Louis Spohr als Instrumental- und Ch. H. Rink als Orgelcomponisten ward Hesse immer mehr zum glühendsten Kunsteifer beseelt, so daß er bis jetzt alle Jahre theils auf eigene theils auf Kosten der Regierung eine größere Kunstreise nach allen Theilen Deutschlands unternahm, und so seinen jetzigen Ruf gründete. Vorzüglich ist es Louis Spohr, der als Mensch so wie als Künstler so hochachtungswürdig dastehende Mann, dem Hesse in neuerer Zeit seine musikalische Ausbildung zu danken hat. Im Jahre 1831 wurde die Reparatur der schönen Orgel zu St. Bernhardin unter Leitung des kunstverständigen Bauraths Knorr zu Breslau vollendet. So wohl der kunstliebende Magistrat als

auch die Vorsteher der Kirche, und der Baurath Knorr hatten weder Kosten noch Mühe dabei gespart, und eine Summe von 3500 Thalern darauf verwendet. Hesse war so glücklich, am 11. September 1831 zum ersten Organisten an dieser Hauptkirche ernannt zu werden, und wirkt daselbst seit dieser Zeit vereint mit seinem Freunde, dem als tüchtigen Dirigenten, Gesanglehrer und Componisten rühmlichst bekannten Cantor Siegert. — An Compositionen hat Hesse bis jetzt 55 Werke geliefert, worunter die bedeutendsten sind: 3 Sinfonien (Es-Dur, D-Dur und H-Moll), letztere im Jahre 1834 auf seiner letzten Kunstreise zu Leipzig und Kassel mit Beifall gegeben; 1 Oratorium (Tobias 1ster Theil); mehrere Ouvertüren, Cantaten, 1 Psalm für Chor und Orchester, Sonate (As-Dur) für Pianoforte à quatre mains, ein Clavierconcert, 1 Streichquintett, und 2 Quartetten, 2 Motetten für Chor mit Orgel, 1 Choralbuch (für Schlesien), 32 Orgelcompositionen aller Gattungen und mehrere Claviersachen. Die meisten dieser Compositionen sind bei Tobias Haslinger in Wien, Friedrich Hofmeister und Breitkopf und Härtel zu Leipzig, August Cranz in Hamburg, Joh. André in Offenbach, Förster, Leukart und Carl Cranz in Breslau im Druck erschienen.

R.

Hessel, s. Harmonika.

Hesychastisch (von ἡσυχάζω — ich lebe ruhig, still, bin sanft ꝛc.) hieß bei den Griechen eine Melodie, die den Charakter der Beruhigung und Mäßigung an sich trug. S. Melopöie.

Heugel, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, war von 1560 bis 1580 Capellmeister des Landgrafen Philipp des Großmüthigen zu Cassel. In Salblingers „Concentus" (1545) kommen mehrere vier- bis achtstimmige Stücke von ihm vor.

Heulen. Im Allgemeinen sagt man von jedem Tone, der widerlich gedehnt hell klingt und dem laut kläglichen Weinen der Menschenstimme ähnlich ist, — er heult. Am häufigsten jedoch und eigentlich technisch kommt das Wort heulen in der Orgelbauersprache vor, wenn ein Ton, ohne daß eine Taste niedergedrückt wird, anhaltend bestimmt, klar fortklingt, wodurch die Orgel, bis zur Abhülfe dieses großen Fehlers, unbrauchbar wird. Das Heulen kann aus folgenden Ursachen entstehen: 1) Wenn ein Hauptventil von seiner Hauptventilfeder nicht so hinlänglich auf den Canzellenaufschnitt angedrückt wird, daß es winddicht anschließen kann. 2) Wenn sich zwischen dem Hauptventile und dem Canzellenaufschnitte irgend ein Körper befindet. 3) Wenn sich eine Taste so klemmt, daß sie nicht aufwärts schnellen kann. Dies geschieht a) wenn zwischen 2 Tasten ein Körper gekommen ist, und b) wenn sich eine Taste geworfen hat. 4) Wenn Abstrakten, die von nicht hinlänglich trockenem Holze gearbeitet sind, so sehr zusammentrocknen, daß sie kürzer werden und dann das Ventil aufziehen. 5) Wenn sich das S in der Oese verschlingt oder sich der Klappenring, welcher die Abstrakte mit der Pulpetenruthe verbindet, setzt (d. h. sich so verschlingen daß es nicht mehr gelenkig ist) oder sonst irgend eine Verbindung der Abstrakten vielleicht durch Zufall verkürzt wird. 6) Wenn man während dem Spielen der Orgel eine Koppel anzieht, deren Einrichtung von der Art ist, daß sie nur bei nicht niedergedrückten Tasten angezogen werden darf, oder wenn eine Schiebekoppel schief angezogen wird. 7) Wenn eine Taste zu hoch geschroben ist. 8) Wenn sich ein Hauptventil auf ein Leitestift setzt, oder ein solches abgebrochen ist und so das Hauptventil eine schiefe Richtung bekommt. 9) Eines Heulens, da es gewiß nur sehr selten

vorkommt, muß hier noch gedacht werden, nämlich: wenn sich eine Lederfaser an dem Spund des Windkastens löset, die außerhalb des Windkastens von dem aus der Lade zwischen dieser und dem Spunde oder Vorreiber strömenden Winde so hin und hergetrieben wird, daß das Leder einen Ton angiebt, dessen Schönheit nie durch eine Pfeife erreicht werden kann. Der Verfasser spricht aus Erfahrung, da der Fall bei seiner Orgel einmal vorgekommen ist. Abgeholfen wird diesen Fehlern 1) durch eine stärkere Ventilfeder, 2) durch Reinigung des Ventiles, 3) a. durch Voneinanderbiegen solcher Tasten, zwischen denen Etwas liegt, b. durch eine neue Taste, 4) durch neue Abstrakten, 5) durch Zurechtbiegung der sich verschlungenen Angehänge, 6) durch Zurückstoßen des Koppelzuges, 7) daß die Taste durch ihre Mütterchen tiefer geschroben wird, 8) durch Zurückbiegung des Leitestiftes, so wie durch Ersatz eines neuen und längeren Stiftes. Man wolle diesen Fehlern nicht etwa gleich bei ihrem Entstehen ohne ganz genaue Untersuchung abhelfen, sondern man bemühe sich, vor der Abhülfe erst bestimmt die Ursache zu erforschen, aus der er entstand, weil man sonst durch Biegen &c. der Orgel Schaden bringen kann. Das Heulen darf nicht mit Durchstechen verwechselt werden.

Heuschkel, Johann Peter, Herzoglicher Kammermusikus zu Hildburghausen, erster Hoboist in der Capelle und zugleich Hoforganist daselbst, wurde geboren zu Harras am 4. Januar 1773, und gehört zu den nicht sogar häufigen Künstlern, welche die Musik von einer höheren poetischen Seite her betrachten und in dem eigentlich innersten Wesen einer schönen Kunst erfassen. Seine doppelte Stelle in Hildburghausen erhielt er 1794 und neben seinen beiden Hauptinstrumenten, Orgel und Hoboe, auch fertiger Clavierspieler, schrieb er seitdem Mehreres für verschiedene Instrumente, auch Orchester, was sich, wo es zu Gehör kam, durch fließende Melodie und gut gehaltene Harmonie den allgemeinsten Beifall erwarb. Harmoniemusiken, Concerte und Variationen für Hoboe, Sonaten und Variationen für Clavier, auch Var. für 2 und Piecen für 3 Hörner, viele Lieder u. dergl. m. Gedruckt ist davon leider nur Wenig. Wir kennen nur eine 4händige Claviersonate und 3 zweihändige Sonaten für Pianoforte mit beliebiger Begleitung einer Violine oder einer Flöte von ihm. Letztere erschienen 1821 bei Schott in Mainz und sind gute Schulstücke, die den Wunsch hegen lassen, daß H. noch mehr Werke dieser Art auf die Claviere unserer Dilettanten fördern möchte. 1808 verfertigte er auch unter des Regierungsrath Wagner's Leitung ein besonderes Choralbuch, zu dessen neuem vortrefflichen Hildburghausischen Gesangbuche, in welchem sich zu den neu gedichteten Kirchenliedern mehrere Melodien von ihm befinden, die den guten alten, welche er beibehalten hat, durchaus nichts nachgeben, und wohl einer Aufnahme auch in andere Choralbücher werth wären. Gerade durch diese Choräle hat er uns am meisten zu dem oben ausgesprochenen allgemeinen Urtheile über ihn veranlaßt; sie zeugen von rechtester Auffassung der eigentlichen innersten Natur des Kirchengesanges, und dürfen in mancher Beziehung Musterbilder ihrer Art genannt werden.

Heuzé, Jacques, Violinvirtuos, geboren zu Paris um 1738, zeichnete sich in seiner Jugend schon durch eine große Fertigkeit auf seinem Instrumente aus, und dirigirte dort als Vorspieler Concerte. Um 1760 machte er eine Reise nach Petersburg, von wo er erst 1764 wieder zurückkehrte, und zwar der Kaiserkrönung wegen, die damals in Frankfurt vorgenommen wurde, und bei welcher er sich in mehreren Concerten öffentlich hören ließ. Von Frankfurt ward er in demselben Jahre noch als Concertmeister nach

Hessen=Cassel berufen. Hier blieb er bis 1786, wo der Landgraf von Hessen=Cassel starb, und die Capelle entlassen wurde. Er sollte in Cassel bleiben, jedoch mit einem geringen Gehalte; diesen nahm er nicht an, sondern reiste mit 1200 Thaler Gratification wieder nach Paris, wo er gegen Ende des vorigen Jahrhunderts starb. Sein Spiel war rein französisch, sehr fertig und voll Feuer, aber ohne Grazie. Seine Gattin, Anna, eine geborene Scali aus Rom (1752), war Sängerin und bis 1785 an dem italienischen Operntheater zu Cassel, wo er sie heirathete, angestellt; jedoch so wenig bedeutend in ihrer Kunst, daß sie in Paris kaum zum Auftreten kommen konnte, und nach dem Tode ihres Gatten sich durch Unterricht geben im Gesange ernähren mußte. Sie starb daselbst gegen 1810. 17.

Hexachord (von ἕξ — sechs und χορδη — Saite), 1) der griechische Name der großen Sexte; 2) versteht man und insbesondere darunter diejenige Tonleiter von 6 diatonischen Tonstufen, aus welchen Guido (s. dies.) sein Tonsystem zusammensetzte, in dem die dritte Stufe zur vierten jedesmal einen großen halben Ton ausmachte, und welche Stufen Guido mit den bekannten 6 Sylben ut re mi fa sol la bezeichnete oder eigentlich singen ließ. Darüber das nothwendig Weitere in dem Artikel Solmisation.

Hexarmonisch, nannten die Griechen jede gar zu spielende, weibische und läppische Melodie. 48.

Heyden, 1) Sebald, den man zuweilen auch irrig Hayde geschrieben findet, geboren zu Nürnberg 1498, wurde 1519 Cantor an der dasigen Spitalschule, seiner großen Gelehrsamkeit wegen aber später Rector der dasigen Schule zu St. Sebald, als welcher er am 9. Juli 1560 starb. Sein Biograph Zeltner preist mit einer wahren Begeisterung seine musikalischen Kenntnisse und Talente und erzählt zugleich von ihm, wie wir aus Gerbers altem Tonkünstler=Lexicon entnehmen, „daß er nicht allein das abergläubige Salve Regina auf Christum eingerichtet und mit einer wohlgefaßten Weise und Composition geliefert habe, sondern auch zu Nürnberg außer dem Tractate de arte canendi ac vero signorum in cantibus usu, der von 1537 bis 1540 dreimal aufgelegt worden sey, 1529 noch „Musicae sticiosin" herausgegeben habe, worin er von Ursprung und Nutzen der Musik, von der Scala, den Claves, Pausen, Tönen und vom Tact ausführlich handelt." Auch dieses Buch ist nachher noch öfters unter dem Titel: „Institutiones oder Rudimenta musices" gedruckt worden. Sein zweiter Sohn — 2) Johann H., der ältere, war ebenfalls ein tüchtiger Musiker seiner Zeit und Organist an der St. Sebaldkirche zu Nürnberg, wo er um 1540 geboren wurde. Er ist der Erfinder des sogenannten Geigenwerks oder Geigenclavicymbels (s. dies. Art.), wovon er in einer deutschen und lateinischen Schrift ausführliche Nachricht gab; nur die lateinische hat sich davon erhalten unter dem Titel: Commentatio de musicali instrumento, reformato a Joh. H. seniore etc. (1605). Auf eine dritte Bekanntmachung seiner Erfindung in der Schrift „Musicale instrumentum reformatum" (1610) erhielt er vom Kaiser Rudolf II. ein Privilegium, in Folge dessen Niemand dergleichen Instrumente ohne seine oder seiner Erben Einwilligung verkaufen durfte. Er starb aber kurz darauf 1613.

Heydenreich, s. Heidenreich.

Heyne, Friedrich, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts mecklenburg=schwerinscher Cammermusikus, war ein vortrefflicher Virtuos auf der Flöte, als welcher er auch mit seiner Gattin,

Felicitas Agnesia, die zu ihrer Zeit eine der größten Sängerinnen Deutschlands war (s. den Art. Benda, Fried. Lud.), mehrere größere Reisen machte. Er schrieb auch mehrere Duette für die Flöte. Besonders schätzbar aber ist er als Lieder-Componist. Sein Auferstehungs-Gesang von Klopstock, den er vierstimmig mit Orchesterbegleitung setzte, steht dem bekannteren von Graun durchaus nicht nach, und hat vielleicht noch mehr Schwung und Energie. Ebenso sind auch alle seine anderen Gesangs-Compositionen mit vieler Einsicht, Gefühl und Geschmack behandelt. Mehrere Sammlungen davon erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, auch bei Böhme in Hamburg, u. A. —i—.

Heyse, A. G., ein Harfenist und Componist für sein Instrument in Halle an der Saale zu Ende des 18ten und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Außer einer um 1814 bei Hendel in Halle erschienenen „Anweisung die Harfe zu spielen", welche gelobt wurde und von der 1822 die zweite vermehrte Auflage herauskam, hat er auch 7 Sonaten für Harfe und Flöte in 3 Heften, und eine Serenade für die Harfe mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Waldhörnern und Baß gestochen heraus gegeben.
v. Wzrd.

Heyther (so schreiben Burney und Hawkins, ältere Geschichtsschreiber nennen ihn Heather), William, der Stifter des musikalischen Lehrstuhls auf der Universität zu Oxford (1627), ward zu Harmondsworth in Middlesex geboren, und in seiner Jugend als Chorknabe in der Magdalenenkirche zu Oxford erzogen, darauf Mitglied der Königl. Capelle, und 1622 nebst Orlando Gibbons Doctor der Musik daselbst. Zu jener Stiftung eines besonderen Lehrstuhls für Musik soll er durch Camden, der eine Professur der Geschichte gründete, veranlaßt worden seyn. Außer dem Capitale, welches er zur Besoldung des Lehrers der Musik dotirte, schenkte er der Schule auch ein Clavier, einen Chor Violen, d. h. eine Discant-, Alt-, Tenor- und Baßviole, und verschiedene gedruckte und noch ungedruckte Musikwerke. Er starb aber kurz darauf, noch in demselben Jahre, im Juli 1627. Selbst soll er kein großer Musiker gewesen seyn, mehr ein leidenschaftlicher Liebhaber seiner Kunst.

Hialemos, der Name eines Liedes der alten Griechen, das dem Apollo zu Ehren gesungen wurde. Das Lied selbst ist nicht auf unsere Zeit gekommen. a.

Hiatus. Das lat. Wort hiatus heißt Oeffnung, Schlund, überhaupt jede Lücke. Wenn in der Rede ein Wort mit einem Vocal endigt und das folgende wieder mit einem Vocal anfängt, so entsteht beim Aussprechen der beiden Wörter, inmitten, eine dem Gähnen ähnliche Oeffnung des Mundes. Die Prosodie nennt dies einen Fehler, und den Fall selbst, wegen der dadurch entstehenden Oeffnung der Lippen, einen Hiatus, auf dessen Vermeidung die Natur selbst den Menschen geführt zu haben scheint. In keiner Sprache kommt ein solcher Hiatus öfter vor als in der italienischen, weil sie weniger reich an wandelbaren sog. euphonischen Buchstaben ist als alle anderen mehr vocalärmere, also nordische Sprachen. Er wird in ihr durch Apostrophirung oder durch Contraction der beiden auf einander folgenden Vocale vermieden. Für den Musiker und namentlich den Sänger und Componisten ist das zu wissen sehr wichtig. Hätte Mozart z. B. componirt, oder wollte man in seinem „Titus" singen

tor——na di Ti - to a la - to

oder

per me vien trat - to a mor - te.

es wäre falsch, weil zwischen dem Tito a und tratto a ein Hiatus entstände. Es muß heißen

tor——na di Ti——to a la - to.

und

per me vien trat — — to a mor - te.

Das o und a muß contrahirt werden; aus den beiden Lauten muß gewissermaßen ein Zwischenlaut, ein einziger zwischen beiden liegender Laut gebildet werden. Die Apostrophirung, die hier und an ähnlichen Stellen durchaus nicht ohne Verstümmelung anwendbar ist, findet statt, wenn 2 gleiche Laute auf einander folgen. Schon dieser einzige Fall beweist, wie viel Sprachkenntniß selbst ein guter Componist und gebildeter Sänger besitzen muß. Im Deutschen muß mehr der Dichter als der Componist zur Vermeidung des Hiatus beitragen, was in der italienischen Sprache nicht möglich ist. a.

Hientzsch, Johann Gottfried, Oberlehrer am evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau, ist am 25. August 1787 zu Mockrehna, einem Dorfe zwischen Torgau und Eilenburg in Sachsen, geboren. Von dem Schullehrer des Orts, Vieweg, der manche gute musikalischen Kenntnisse hatte, erhielt er den ersten Unterricht im Clavierspielen; dann schickte ihn sein Vater zu dem Zwecke nach Püchau zu dem Schullehrer Meißner, der mit dem Clavierunterrichte auch den des Violin- und Orgelspiels verband. H. sollte Schullehrer werden; doch lernte er auch Griechisch und Lateinisch, und kam 1803 auf die Thomasschule zu Leipzig. Die vielen großen und kleinen Musikaufführungen, denen beizuwohnen er hier Gelegenheit hatte, und in welchen meistens nur Meisterwerke zu Gehör kamen, weckten seinen Sinn für Musik und gaben seinem natürlichen Talente reiche, stärkende Nahrung. Auch hatte der mehr wissenschaftliche Schulunterricht seinen geistigen Kräften eine höhere Richtung gegeben, und er beschloß nunmehr, nicht Schullehrer zu werden, sondern Theologie zu studiren, bezog zu dem Zwecke 1808 auch die Universität zu Leipzig, ließ die Musik indeß fortwährend einen wesentlichen Theil seiner Privat-Uebung ausmachen. Die Hauslehrerstelle, die er seiner Unvermögenheit wegen in einem angesehenen Kaufmannshause annehmen, und wo er auch Unterricht in Musik ertheilen mußte, gab ihm besondere Veranlassung dazu. Um die damals aufblühende Pestalozzische Methode genau zu studiren, reiste er 1811 nach Yverdun zu dem Meister selbst. Unter Dreist's Oberaufsicht erhielt er da den Gesangun-

terricht in einer Classe. Auch in dem Institute des Hrn. v. Türk in Vevay ertheilte er denselben eine Zeitlang. Nach seiner Rückkehr in das Pestalozzische Institut gab er neben dem Gesangunterrichte nun auch Clavierunterricht. Mehrere Reisen von Yverdun, nach Zürich zu Nägeli, nach Bern rc., trugen zu seiner weiteren musikalischen, namentlich pädagogisch-musikalischen Bildung wesentlich Viel bei. Eine Lehrerstelle an der lat. Schule zu Erlach am Bielersee, verwaltete er, aus Liebe zu Pestalozzi, zu dem er wieder zurückkehrte, nur 2 Jahre. 1815 ging er nach Deutschland zurück. In München, wo er im December des Jahrs eintraf, genoß er 9 Monate lang den Unterricht des damals für classisch geltenden Grätz (s. d.) in der Tonsetzkunst, wobei er zugleich einen freundschaftlich belehrenden Umgang mit Ett (s. d.) pflegte. Ueberhaupt ging ihm hier, theils durch die Bekanntschaft der berühmtesten Künstler und Gelehrten, theils durch den öfteren Besuch und die Benutzung der dortigen seltenen Kunstschätze, ein neuer Sinn, ein neues Leben für die Kunst auf, das nach allen Seiten hin zu genießen er denn im August 1816 eine Reise nach Biberach zu dem Musikdirector Knecht machte, bei dem er 2 Monate seine Studien eifrigst fortsetzte. Gegen Weihnachten des Jahrs traf er in Leipzig wieder ein. Nach kurzer Rast machte er auch von hier aus wieder mehrere pädagogische Reisen, nach Halle, Weißenfels, Berlin rc., auf denen er dem musikalischen Unterrichte immer ein besonderes Augenmerk schenkte. Anfangs November 1817 ward er als Oberlehrer am Seminar zu Neuzelle angestellt, als welcher er Anfangs nur nebenbei im Singen, später insbesondere aber auch in der Theorie der Musik und im Orgelspiele dort zu unterrichten hatte. In diese Zeit fällt sein erstes öffentlich erschienenes Werk: „Alte und neue geistliche Lieder, Choräle und kleine Motetten von den vorzüglichsten Meistern zum Gebrauch in Kirchen, Schulen" rc. (2 Hefte), dem dann eine „Auswahl der besseren deutschen Volkslieder zunächst für Schulen, 2-, 3- und 4stimmig eingerichtet, nebst einem Liederbuche für Kinder" rc., und später auch eine „Sammlung 3- und 4stimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen von verschiedenen Componisten" rc. folgte. 1819 machte er noch eine Reise nach Berlin und Potsdam und zurück über Breslau; 1822 eine andere nach Leipzig und Dresden, und im August dieses Jahres ward er nach Breslau an seine jetzige Stelle berufen. Von der Zeit an datirt sich denn auch die Hauptepoche seines musikalischen Wirkens als Lehrer, Schriftsteller und Componist, das durch manche innere und äußere Anläße, besonders auf dem Gebiete der Geschichte und Critik, eine Kräftigkeit erhielt und eine Regsamkeit entwickelte, welche den Mann von ernster Seite zu betrachten und zu erfassen uns hier zur Pflicht machen. Der musikalische Unterricht am Seminar liegt ihm zwar nicht zunächst ob, aber aus Liebe zur Sache hat er ihn auch in sein Bereich gezogen. Es ist nicht zu verkennen, daß Geschmacks-, Seelenbildung, jener höchste aber leider nur zu oft verkannte Zweck aller schönen Kunst, ein Hauptziel seines eifrigen Strebens dabei ist. Dies geht nicht blos aus der Art und Weise, wie er seinen persönlichen Unterricht ertheilt, und die wöchentlichen Musikaufführungen seiner Zöglinge leitet, sondern auch aus seinen Compositionen und Schriften, die er meist aus Veranlassung und zur Erleichterung jenes verfaßt, den neuen „Sammlungen 2-, 3- und 4stimmiger Gesänge, Lieder, Motette, Choräle" rc., die alle einen streng sittlichen Charakter haben, den Abhandlungen „Einige Worte zur Veranlassung eines großen jährlichen Musikfestes in Schlesien" (1825), und „Ueber den Musikunterricht, besonders im Gesange auf Gym-

nasien" ꝛc. — Schriften, die viel Beherzigenswerthes über ihren Gegenstand enthalten, auf's deutlichste hervor. Wie ließe es sich auch anders erwarten von einem Manne solch' reicher Erfahrung und im Allgemeinen guter Kenntniß der Sache, wie wir sie in H. schätzen müssen? — Allein gehen wir einem tieferen Grunde seines eigentlichen musikalischen Wissens nach, so läßt sich die, oft in bittere Verachtung alles Fremden gehüllte, Selbstliebe, jenes rücksichtslose Selbstvertrauen — wir wollen es nicht Eitelkeit nennen — nicht begreifen, womit er als Critiker gewöhnlich, und besonders in der 1828 von ihm gegründeten und seitdem redigirten musikalisch-pädagogischen Zeitschrift „Eutonia", über die Leistungen, Forschungen, Ansichten und Meinungen Anderer aburtheilt. Infallibel ist Niemand in der Welt; aber die Ueberzeugung, und wäre sie auch die schnurstracks entgegengesetzte, muß der wirklich denkende Critiker auch in seinem ärgsten Feinde zu schätzen wissen. Viele höchst lehrreiche und interessante Aufsätze enthält jene Zeitschrift, sind auch hauptsächlich die historischen darin öfters nicht mit der nöthigen Gründlichkeit, Umsicht und Quellenkenntniß gearbeitet; aber in ein anderes, wirklich groß-geistigeres inneres Gewand gehüllt, würde sie sich gewiß einer noch viel weiter verbreiteten Theilnahme zu erfreuen haben, als dies jetzt der Fall zu seyn scheint. Ein gleich einseitiger, partheyliebender Geist durchweht auch die 1826 von ihm erschienene Schrift „der Streit zwischen der alten und neuen Musik", welche Nägeli's Beurtheilung der Schrift „die Reinheit der Tonkunst" ꝛc. enthält, und aus welcher H's blinde Hingebung an Nägeli und die ganze raisonnirende Oberflächlichkeit seiner „Vorlesungen" unverkennbar hervorleuchtet; und nicht minder die Aufsätze, die er in die Berliner musikalische Zeitschrift lieferte, an deren leider zu frühem Hinsterben H., eben dieses Charakters und dieser Tendenz seiner Schriften wegen, nicht wenig Schuld haben mag. Er verarge uns unsere Aufrichtigkeit hier nicht; sie schien uns Pflicht, und wollte nur Eins bezwecken: die stets Gutes wirkende Wahrheit. H's Absicht ist eine edle, eine der ehrenwerthesten, aber dies heiligt die Mittel, die er zu ihrer Erreichung, wenn eines höchst erfreulichen Theils auch mit vielem Glücke, anwendet, durchaus nicht, und ist die Kraft auch, die in ihm lebt, die schaffende Gewalt, die er in sich verspüret, — was wir gerne und überzeugt von ihr zugeben — eine der mächtigsten und seltensten, sein Wollen das beste, von dem unsere jetzigen musikalischen Schriftsteller und Critiker nur beseelt seyn können. Dr. Sch.

Hieraule. Bei Merula de Sacerd. pag. 53 werden in einer alten römischen Aufschrift „heilige Pfeiffer (Musiker) und Sänger" erwähnt, d. h. Musiker, welche vornehmlich dem Gottesdienste gewidmet waren; eben so in Inschriften auf Marmorplatten, welche man bei den zu Athen veranstalteten Ausgrabungen vorfand, u. a. a. O. Ein solcher heiliger oder geweiheter Musiker hieß bei den Römern und Griechen ein Hieraule (ἱεραυλης, von ἱερον — Tempel, heiliger Ort, und αὐλοσ — Flöte, Blasinstrument), und als Sänger — Hierophon (von ἱερον und φωνη — Gesang). Sie — diese Hierophons und Hieraule's — bildeten eine eigene Gesellschaft, welche alle Jahre zu Athen und zu Rom am 14. Juni ein großes Fest feierte, indem sie mit Gesang und Spiel durch die Straßen zog und sich allen Freuden und Genüssen des Lebens überließ. 48.

Hierling, Andreas, Orgel- und Harmonikaspieler, aus Gräfenrode bei Arnstadt, lebt seit ungefähr 1796 schon meist auf Reisen; jetzt mag er gegen 60 Jahre alt seyn. Die Instrumente (Harmonika), auf welchen er spielt, verfertigt er meistens selbst, und verkauft sie dann wieder. In

Deutschland und Holland ist vielleicht kein Ort von nur einiger Bedeutung, wo er nicht schon war. Sein Spiel ist nicht das vollkommenste, aber da es der Harmonikaspieler überhaupt nur sehr wenige giebt, so darf es im Vergleich zu den anderen Meistern auf diesem Instrumente immer sehr fertig genannt werden, und jedenfalls hinreichend, sich von den mancherlei Schönheiten des Instruments zu überzeugen. Hierneben verfertigt er auch sogenannte Aeolodicons, auf denen er sich dann ebenfalls auf seinen Reisen hören läßt. In den Jahren 1832 und 1833 hielt er sich in Süddeutschland auf. Seit der Zeit haben wir keine Nachricht von ihm. Seine Instrumente sind zwar nicht mit äußerem Aufwande, aber sehr präcis gearbeitet, und namentlich seine Harmonika's von vielem Werthe.

Hierochord, von dem Gesanglehrer bei der Universität und ordentlichem Lehrer bei dem Gymnasium zu Greifswalde, Dr. Schmidt, erfunden, ist im Grunde nichts Anderes als ein Monochord mit Tasten, dessen Saite durch Umdrehung einer Kurbel in Schwingung gesetzt wird. Durch diese Einrichtung wird die vollkommene Reinheit und Unverstimmbarkeit der Intervalle erlangt. Der Ton ist stark und durchdringend, ähnlich dem einer Rohrpfeife in der Orgel, wie es die Leitung des Choralgesanges in Schulen und Landkirchen, wozu sich das Instrument besonders eignet, erfordert. Ueber den Tasten sind Buchstaben angebracht, nach welchen ein Jeder die Töne leicht angeben kann, auch wenn er mit den Notenzeichen nicht bekannt ist. Der äußere Kasten des ganzen Instruments ist 27 Zoll lang, 8½ Zoll breit und 8 Zoll hoch. Man kann auf dem Instrumente aber nicht, wie sonst auf Tasteninstrumenten, mehrere Töne zugleich greifen und so den Gesang harmonisch begleiten, sondern es ist blos dazu gemacht, der Gemeinde oder Schuljugend die Choralmelodie einstimmig vor- und mitzuspielen. Was nun die Art der Tonerzeugung, die akustische Beschaffenheit oder den Bau des Instruments anbelangt, so ist derselbe in der Grundidee und im Wesentlichen dem der gewöhnlichen Leier ganz gleich. Es besteht nämlich aus einer gespannten Saite, welche von der Peripherie eines sich drehenden Rades wie von einem Violinbogen gerieben und so zum Tönen gebracht wird, und worauf sich mittelst des Druckes der entsprechenden Tasten Tangenten niederdrücken, welche die klingende Saite ungefähr eben so wie die Finger des Violinisten bald mehr, bald weniger verkürzen, und sie also bald höher bald tiefer klingen machen. Die kleine Claviatur, zwei Octaven umfassend, auf welcher man mit der linken Hand die Melodie spielt, indeß das Umdrehen des Rades mittelst einer Kurbel von der rechten Hand geschieht, ist auf der Decke des Kastens angebracht. Die Fülle und Stärke des Klanges erhält das Instrument durch einen eigenthümlichen Bau mehrerer Resonanzböden, den der Erfinder aber bis jetzt noch nicht genau bekannt gemacht hat. Die Unverstimmbarkeit, welche ihm von Vielen zugeschrieben wird, ist übrigens nur relativ, in dem Sinne nämlich, daß seine Töne jederzeit im Verhältnisse zu einander dieselbe Stimmung behalten, welche ihnen vermöge der ein für allemal bestimmten Lage der sich auf die Saite niederdrückenden Tangenten ursprünglich gegeben wird (vorausgesetzt, daß vielleicht durch Eintrocknen, Schwinden und Verwerfen des Holzes die Tangenten ihre Lage nicht gegen einander ändern, und daß das Instrument jederzeit mit einer in sich selbst völlig reinen Saite bezogen erhalten wird). Daß die Stimmung im Ganzen nie in Folge thermometrischer und hygrometrischer Veränderungen steigen oder fallen sollte, ist wegen der Natur der Saite rein unmöglich, wenn auch dergleichen Alterationen, wie der Erfinder be-

hauptet, sehr gering seyn sollten. Wo keine Orgel und kein guter Vorsänger ist, da leistet das Hierochord, das zudem nicht sehr theuer zu stehen kommt, bessere Dienste bei Leitung des Gesanges in kleinen Kirchen oder dergleichen als irgend ein anderes, und namentlich einstimmiges Instrument, wobei noch zu seiner besonderen Empfehlung gereicht, daß es binnen kürzester Frist ein Jeder leicht spielen lernen kann. †.

Hieronymus, gewöhnlich der Schwärmer genannt, ein Heiliger und Kirchenlehrer, geboren zu Stridon an der Ungarischen Gränze 329, und gestorben bei Bethlehem in Judäa 420, wird als der Erfinder des jetzigen gewöhnlichen Mönchsgesangs genannt, d. h. er führte die horas canonicas ein. Interessant ist, daß er dabei von dem festen Grundsatze ausging, „in den Liedern nicht die Gottheit selbst singend einzuführen." Das schien ihm eine Versündigung gegen die Heiligkeit und Hoheit des göttlichen Wesens, die zu repräsentiren auch die Kunst ein zu niedriges Menschenwerk sey.

Hierophon, s. Hieraule.

Hifthorn, s. Hüfthorn.

Hildebrand, 1) Balthasar, geboren zu Jauer in Nieder-Schlesien am 22. April 1610, war ein Schüler des berühmten Organisten Ambrosius Prose, und von 1626 Kaiserl. öffentlicher Notarius und Organist an der St. Peter-Paulkirche zu Liegnitz. Auch als Dichter stand er in Ansehen. Er starb am 22. December 1657. Sein auf dem Gottesacker vor Liegnitz befindliches Monument, das ihm besonders seiner vortrefflichen musikalischen Talente wegen gesetzt ward, enthält die ehrenvollsten Inschriften, die auch Hoffmann in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" hat abdrucken lassen. — 2) Zacharias H., Orgelbauer, der beste Schüler Gottfr. Silbermanns, war von Geburt ein Sachse, lebte aber unstät, bald hier, bald dort, und starb gegen 1760. Er bauete unter anderen die Orgeln in der kath. Schloßkirche zu Dresden von 45 Stimmen, in der Neustädterkirche daselbst von 38 Stimmen, und zu St. Wenzeslaw in Naumburg von 52 Stimmen (1743). Nach Joh. Seb. Bach's Angabe verfertigte er auch ein meisterhaftes Lautenclavicymbel, von dem sich in Adlungs mus. mech. Thl. 2 pag. 139 eine nähere Beschreibung findet. Sein Sohn und Schüler, der berühmte Erbauer des großen 60stimmigen Werks in der Michaeliskirche zu Hamburg, hieß — 3) Johann Gottfried H. Durch jenes schöne Werk allein hat derselbe sich einen unsterblichen Namen gemacht. Das Eine wie das Andere an demselben, Bau und Ton, ist gleich bewundernswerth. In Adlung's angeführtem Werke Thl. 1 pag. 241 stehen mehr Nachrichten davon. Ein anderer Orgelbauer, Namens H. — 4) Philipp, und wahrscheinlich ein Vorfahr der vorhergehenden beiden, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Stadt am Hof, und bauete unter anderen 1664 das schöne Werk in der Klosterkirche zu Gars von 22 Stimmen, das nachmals der Orgelbauer Anton Bair aus München reparirte. — 5) Michael Christoph, Geigeninstrumentenmacher zu Hamburg, zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war früher Formschneider in einer Kattunfabrik, die er aber aus Neigung zur Instrumentenbaukunst schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts verließ. Unter seinen Instrumenten wurden besonders die Bratschen und Contrabässe gerühmt. Auch galt er für einen vortrefflichen Reparateur. Seine Instrumente stehen in einem ziemlich hohen Preise. k.

Hill, John, Componist, lebte zu Rugby in Warwickshire, wo er

1724 geboren wurde, und blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Händel schätzte ihn sehr, u. nannte selbst seine Anthems und andere Kirchenmusiken, deren er viele schrieb, Meisterwerke ihrer Art. Noch ein Jahr vor seinem Tode gab er seinen „ersten Sabbath" nach Milton's verlorenem Paradiese (wahrscheinlich ein kleines Oratorium) heraus, und nach seinem Tode, der am 19ten Januar 1797 erfolgte, fand man unter seinem Nachlasse noch 2 große Anthems, eins als Danksagung für den Frieden, und ein anderes zu einer Vermählung. — Auch jetzt noch lebt ein Claviervirtuos Namens Hill zu London, von dem uns indessen Nichts weiter bekannt ist, als daß er einige Compositionen für sein Instrument herausgab, welche reich an Phantasie und auch in der harmonischen Bearbeitung ziemlich rein seyn sollen. 17.

Hiller, Johann Adam, eigentlich Hüller, geboren am 25sten December 1728 zu Wendisch-Ossig, einem Dorfe in der Oberlausitz, wo sein Vater Schulmeister war. Die Dürftigkeit der Familie wurde nach dem Tode desselben im 6ten Jahre Adams noch drückender. Der nachfolgende Schulmeister unterwies ihn in den Anfangsgründen des Clavierspiels und der Violine. Für sich sang der Knabe gern Passions- und Sterbelieder aus dem Gesangbuche. 1740 kam er seiner guten Discantstimme wegen auf das Gymnasium nach Görlitz, wo er in das Singechor kam und alle Gelegenheit benutzte, sich auf mehreren Instrumenten möglichst unterrichten zu lassen; Alles handwerksmäßig, aber fleißig. Im neu errichteten Collegium musicum spielte er den Baß, und machte einen Versuch in der Composition, jedoch ohne Kenntnisse des Satzes. Seine Armuth zwang ihn, anstatt die Universität zu beziehen, die Stelle eines Schreibers anzunehmen; nach einem Jahre aber mußte er sich schlechter Behandlung wegen einen andern Dienst der Art in Wurzen suchen, wo es ihm besser ging. Aber sein Herr starb nach einigen Monaten, und H. wußte sich eine Stelle an der Kreuzschule in Dresden zu verschaffen. Homilius wurde sein Lehrer im Generalbasse und Clavier. Hasse's Opern weckten seinen innern Sinn. Er war so fleißig, daß er in den Nächten während eines Vierteljahres 7 Hasse'sche Opernpartituren abschrieb (1747). Allein der übertriebene Fleiß untergrub seine Gesundheit und legte den Grund zu einer quälenden Verdüsterung. Auch Graun's Werke gewann er lieb. Diese Männer blieben seine Vorbilder, so daß er Bach und Gluck nur hochachten, nicht lieben konnte. An eigenen Compositionen lieferte er jetzt sehr Wenig; er studirte die Classiker, neuere Sprachen und deutsche Dichtkunst. 1751 bezog er die Universität zu Leipzig, um sich zum Juristen zu bilden. Gellert und Gottsched nützten ihm Viel. Musik wurde nur zur Erholung und als Broderwerb getrieben; im Concert brauchte man ihn als Bassisten und Flötenspieler, so wenig er auch Virtuos war. Jetzt schrieb er Lieder und Cantaten, wie auch einige theoretische Abhandlungen. 1754 wurde er durch Gellert Führer des jungen Brühl, und lebte in dem Gräfl. Hause des Ministers, bis der Krieg demselben Unglück brachte, und unsern Hiller so verdüsterte, daß er sich 5 Jahre lang am Rande des Grabes wähnte. 1758 mit seinem Zöglinge auf der Leipziger Universität, bewog ihn Gellert zur Composition mehrerer Choräle auf seine Lieder, und der nachmalige Bürgermeister Müller, sein treuer Freund, zur Abfassung einiger kleinen Stücke. Seine Stelle und Pension aufgebend, lebte er 1760 höchst zurückgezogen vom Uebersetzen. Nach dem Kriege wurde in Leipzig ein wöchentliches Concert errichtet, dessen Director er wurde. Hier ließ er sich die Förderung des Gesanges höchst angelegen seyn; Coronna Schröter und Gertrud Schmäh-

ling, die nachmalige Mara, waren seine Schülerinnen. Auch das Theater kam hier unter Koch empor, welcher Operetten nach Art der damals in Paris beliebten wünschte. Felix Weisse dichtete und H. componirte sie für eine Gesellschaft, die nur Liederartiges singen konnte. Die „verwandelten Weiber" waren das erste Stück und gefielen. Das Lied „Ohne Lieb' und ohne Wein" wurde Volkslied. Gesänge zum „lustigen Schuster", „Lottchen am Hofe", „die Liebe auf dem Lande" folgten. Dabei gab H. von 1766 bis 1770 seine wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, in 4. heraus. Da machte „die Jagd" Aufsehen. Achtzehn Male war sie gegeben, und der hypochondrische Componist hatte sie noch immer nicht gesehen, sich für einen todten Mann haltend. Fast mit Gewalt brachte ihn sein Arzt ins Theater, und Koch zum Lachen, daß es von jetzt an besser mit ihm wurde. Unter den übrigen Operetten gefielen noch besonders „der Dorfbarbier", „der Erntekranz", „die Jubelhochzeit" und „das Grab des Mufti". Dazu schrieb er viele kleine Lieder, welche von den vorzüglichsten Componisten für Muster gehalten wurden. Allein dieses Alles hatte ihm Wenig eingebracht; für „die Jagd" erhielt er 50 Thaler. Nachdem die Sängerin Schmähling 1771 nach Berlin gegangen war, errichtete er eine unentgeltliche Singeschule für Knaben und Mädchen. Mit diesen konnte er 1775 ein Concert spirituel gründen, und bezog 1781 als Director, zum ersten Male in seinem Leben mit einem kleinen Jahrgehalte, den eben fertig gewordenen Concertsaal im Gewandhause. Auch als Musikdirector an der Neukirche bezog er einen kleinen Jahrgehalt. 1782 erhielt er vom kurländischen Herzoge den Auftrag, seine Capelle in Mietau neu einzurichten, was er ehrenvoll zu Stande brachte. Er erhielt, außer anderen Geschenken, eine Pension von 600 Thalern. Allein des Herzogs Streit mit seinen Ständen veränderte die Lage der Dinge und machte Kurland zur russischen Provinz. H. war bald wieder verlassen, und gab geistliche Concerte in verschiedenen Städten, wo er Händel's Oratorien aufführte. 1786 führte er in Berlin den „Messias" auf, dann 1787 in Leipzig, und noch in demselben Jahre mit seinen beiden Töchtern in Breslau, wo er 16 Concerte ankündigte, in denen auch „Judas Maccabäus", das „Stabat mater" von Haydn, und Graun's „Tod Jesu" gegeben wurden. Dadurch erwarb er sich auch um Breslaus Musik die größten Verdienste. Als Doles 1789 sein Cantorat an der Thomasschule zu Leipzig niederlegte, wurde H. auf Müller's Anregung zum Nachfolger gewählt. Jetzt hätte er nun ein sorgenfreies, glückliches Leben führen können, wären ihm nicht theils Sorglichkeit und Hypochondrie durch zu langen Druck zur andern Natur geworden, und hätten nicht die Unannehmlichkeiten mit dem eingefleischten Philologen, dem Rector Fischer, einem starrsinnig harten und der Musik völlig abholden Manne, ihm sein Wirken verbittert, ja verringert. Dennoch nahm er sich des Amtes nicht blos, sondern jedes einzelnen Schülers, in dem sich musikalisches Talent fand, auf das Treueste an. Eigene Compositionen schuf er von jetzt an wenig, außer seinem in den sächsischen Kirchen eingeführten Choralbuche, das aber von den Meisten nicht zu den vorzüglichsten gerechnet werden kann, ja von nicht zu Wenigen geradehin getadelt wird. Sein 100ster Psalm und mehrere treffliche Motetten sind früher verfaßt. An strenges und anhaltendes Arbeiten gewöhnt und auf Erfüllung seiner Pflicht stets sehend, warf er sich jetzt, außer seinen Unterrichtsstunden, hauptsächlich auf Uebersetzung und Umarbeitung der besten Meisterwerke für die Kirche, worin er nicht selten zu weit ging. Lange konnte er seine Jugendvorliebe für Hasse und Graun nicht so weit überwinden, daß er neueren Composi-

tionen immer hätte Gerechtigkeit wiederfahren lassen können. Doch war er, der leicht Bewegte, keineswegs eisern; nicht allein die Gebrüder Haydn wurden ihm lieb, sondern auch Mozart's Requiem, das er sich selbst abschrieb und darauf setzte: Opus summum viri summi W. A. Mozart. Dieses Werks und der damaligen Beschaffenheit des Thomanerchores wegen ist ein Schreiben Hiller's vom 28sten September 1796 an Gerber merkwürdig; „Kämen Sie doch bald einmal zu uns, daß ich Ihnen das letzte, aber größte Werk Mozart's, sein Requiem, von meinen Schülern aufgeführt, könnte hören lassen! Wundern würden Sie sich, wenn Sie meine Trompeter, Pauker, Waldhornisten, Oboisten, Clarinettisten, Fagottisten, Geiger und Baßspieler, alle in schwarzen Röcken, sähen, wobei ich immer noch ein Chor von 24 Sängern übrig behalte; sogar die Posaunen werden jetzt in der Kirche von Schülern geblasen. Zu meiner großen Freude muß ich noch sagen, daß die, welche blasende Instrumente treiben, die Gesündesten unter den Schülern sind." — Als 1797 Doles starb, kam er zum Genuß der vollständigen Besoldung seines Amtes, ohne die Fähigkeit zum Genusse, wie es deutschen Künstlern und Gelehrten meist geht. Seine Kränklichkeit und Hypochondrie überfielen den alternden Mann plötzlich wieder, so daß mancher schöne Plan ihm nur eine Unterhaltung gewährte, aber nicht ausgeführt wurde, z. B. die Herausgabe einer musikalischen Encyklopädie. 1801 sah er sich genöthigt, sein Amt niederzulegen. Sein Nachfolger wurde A. E. Müller. Der Stadtrath ließ aber dem verdienten Greise den ganzen Gehalt der Stelle und bezahlte auch noch seine Wohnung vor dem Thore der Stadt. Nur die Kraft seiner so viel angestrengten Augen verließ ihn nicht. Noch tiefer in Traurigkeit versank sein Leben, als ihm sein Gönner und Freund, der vielvermögende und vielthätige Bürgermeister Müller, im Tode voranging. Seitdem vegetirte er nur, und starb am 16ten Juni 1804, und wurde feierlich von einem freiwilligen Gefolge seiner Verehrer zur Erde bestattet. An seinem Grabe sang der Thomanerchor seine Motette: „Alles Fleisch ist wie Gras". Ueberhaupt ist seine Motettensammlung in 6 Bänden Allen zu empfehlen. Sie enthält Auserlesenes von vielen Meistern. Zu seinen besten Compositionen sind zu rechnen: viele seiner Lieder, in denen er den Geschmack veredeln half, und zwar zuerst. Von seinen vorzüglichsten Operetten ist gesprochen. Unter seinen Kirchenwerken, die oft an Hasse und Homilius erinnern, zeichnet sich der 100ste Psalm als eigenthümlich werthvoll aus. Seine Orchesterwerke und Cammerstücke gehören seiner Zeit an. Viel leistete er als Lehrer, und führte durch seine Aufsätze auch zum Aesthetischen, das bisher ziemlich unbeachtet gelassen worden war. Seine Anweisung zum Singen galt lange, und seine historischen und kritischen Arbeiten standen in Ehren, um so mehr, da man ihn nicht blos als gebildeten, sondern auch als höchst redlichen, uneigennützigen u. dienstfertig biedern Mann kannte und als Vater Hiller verehrte. Sein Bild vor der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1804 ist gut, bis auf das Feinere und Geistvollere seines Auges. Mehr von ihm giebt Gerber, die Leipz. allg. musik. Zeitung und Rochlitz, der sein Schüler war, wie später sein Freund. Wichtiges wird hier nicht fehlen. Eine seiner dankbaren Schülerinnen, Frau Thekla Battka, geb. Podleska, hat so lange gespart, bis sie im Stande war, ihrem väterlichen Lehrer im Gesange ein würdiges Denkmal errichten zu lassen. Ein junger Leipziger, Friedrich Funk, hat es nach der Idee der Dankerfüllten in feinen Pirna'schen Sandstein gehauen. Am Morgen des 29sten Juni 1832 wurde es feierlichst von einer Deputation des Rathes, der Lehrer und Schüler der Thomasschule und vieler Einwohner der Stadt einge=

weiht. Es ziert vor dem Schulgebäude die schönen Anlagen der Stadt. Auf der Seite nach der Promenade zu erblickt man Hiller's Büste, von einem Sternenkranze umstrahlt. Die vier jugendlichen Schwestern, deren Eine, die Gründerin des Ehrendenkmals, knieend dem Meister den Kranz auf den Altar legt, umgeben in verschiedenen Stellungen den Altar, der eine Orgel andeutet. Auf der andern Seite liest man die Namen der vier Schwestern, auf der Südseite unter einer flammenden Fackel die Angabe der Geburt, und auf der Nordseite unter einer umgekehrten Fackel des Entschlafenen Heimgangszeit. G. W. Fink.

Hiller, Friedrich Adam, Musikdirector am Theater zu Königsberg, Virtuos auf der Violine und beliebter Componist, der Sohn des um die Musik so mannigfach verdienstvollen J. A. Hiller in Leipzig (s. oben). Er wurde daselbst im Jahre 1768 geboren, u. genoß seit seiner frühesten Kindheit in der Musik den gründlichen Unterricht seines würdigen Vaters, dessen höchst sorgsame Leitung er durch ausdauernden Fleiß vergalt, und sich so zu innigster Freude des Vaters schon frühzeitig gediegene Kenntnisse in seiner Kunst erwarb. Seit 1783 trat er, sowohl als Sänger wie als Violinist, in Leipzig öfters und mit Beifall bei öffentlichen Musikaufführungen in Kirche und Cammer auf, und studirte dabei im väterlichen Hause, wo fast täglich musicirt wurde, unermüdlich fort. Im Jahre 1789 ging er als Tenorist zur Tilly'schen Schauspielergesellschaft nach Rostock, wo er in der Oper „Romeo und Julie" zum ersten Male auftrat. Im folgenden Jahre verließ er indeß das Theater schon wieder, und begab sich als Musikdirector zum Theater in Schwerin, wo er sich besonders als Virtuos auf der Violine sehr beliebt machte. Als aber 1796 das Nationaltheater in Altona errichtet und mit demselben zugleich ein ausgesuchtes Orchester vereinigt wurde, ernannte man ihn zum Director desselben. Im Jahre 1803 verließ er jedoch auch Altona wieder, und begab sich als Musikdirector zum Theater nach Königsberg in Preußen, welche Stelle er zu vollkommener Zufriedenheit des dasigen kunstgebildeten Publikums versah, und auch außerdem noch im Sommer 1812 Vorlesungen über Musik hielt, welche ihn als denkenden und wohlunterrichteten Mann zeigten. Leider aber starb er in Königsberg schon am 23sten November 1812 im 45sten Jahre seines Lebens. Als Mensch war F. A. Hiller Allen, die ihn kannten, sehr achtungswürdig wegen seines durchaus redlichen Characters und bescheidenen Sinnes, und als Musikdirector genoß er die Liebe und das Zutrauen aller Mitglieder des ihm anvertrauten Orchesters. Viele bedauerten seinen Verlust und gedachten seiner stets mit Achtung und Zuneigung. Als Componist lieferte er eine, in Betracht seiner kurzen Lebenszeit bedeutende Anzahl, wenn auch nicht auffallend genialer, doch kunstgerechter und meistens mit Beifall aufgenommener Werke. Die bedeutendsten derselben sind: „Groß ist der Herr rc.", Hymne für 4 Solo-Singstimmen, Chor und Orchester (1810, Manuscript); „Adelstan und Röschen", komische Operette (1776); „das Nixenreich", als Zwischenspiel zu der romantischen Oper „das Donauweibchen" (1802); „das Schmuckkästchen", komische Operette (1804); „die drei Sultane", komische Oper in 1 Acte (1809); verschiedene Musikstücke zu dem Schauspiele „Hercus Monte" (1810); „Friedrich von Schiller's Manen, Festspiel in 1 Act (1812); 6 Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, in 2 Heften; Duett von Mozart „Gieb mir die Hand mein Leben rc." sechs Mal variirt für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncell; große Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen; Hymne an die Tonkunst, für 4 Singstimmen u. Orchester (Manuscript). v. Wzrd.

Hillmer, Gottlob Friedrich, geboren zu Schmiedeberg am 21sten Februar 1756, studirte in Breslau und Halle, wurde Inspector und dritter Professor am Magdaleneum, darauf Hofrath und Gesellschafter des Prinzen Eugen von Würtemberg, 1791 geheimer Consistorialrath, 1794 Rath und Mitglied des Ober-Schulcollegiums und Mitglied der geistlichen Immediat-Examinations-Commission zu Berlin, und 1798 in Ruhestand versetzt. In seiner Jugend glänzte er als Sänger und Clavierspieler. Später widmete er sich auch in seinen Mußestunden mit Fleiß der Composition. Er gab viele Oden und Lieder heraus, die sich durch Angemessenheit und Fülle des Ausdrucks, Reichthum, Kraft und nicht selten Kühnheit der Harmonie, auch edle und originelle Melodien auszeichnen. Nirgends trifft man darin etwas Gemeines, nirgends Spuren eines falschen Geschmacks, und nirgends unnöthige Künsteleien und Zierrathen. Sie sind einfach, wie alles Kräftige. 1805 erschien von ihm auch eine Sammlung musikal. Festgesänge der evangelischen Brüdergemeinde (mit Clavierbegleitung), die er selbst in der Vorrede schlecht und recht nennt, ungeschmückt u. ungeschminkt, wie die Wahrheit selbst, die sie besingen soll. — Ob dieser H. mit jenem Friedrich H in Berlin, der 1798 das Polychord (s. dies.) erfand, das er damals noch Allbrey oder Albry nannte, ein und dieselbe Person ist, wissen wir nicht, bezweifeln es aber. g.

Hilton, John, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Baccalaureus der Musik, und Organist an der St. Margarethenkirche zu Westminster in London. Hawkins führt in seiner Geschichte der Musik mehrere Compositionen von ihm an, die er zugleich zu den besseren ihrer Art und Zeit rechnet. Von den Kirchengesängen darunter ist niemals Etwas gedruckt worden, doch befinden sich noch einige davon in alten englischen Kirchenbüchern. H. starb zu Cromwells Zeiten.

Himmel, Friedrich Heinrich, jener berühmte, talentvolle, beliebte und in gewissen Fächern auch wahrhaft verdiente Tonkünstler u. Componist insbesondere, wurde zu Treuenbritzen, einem Brandenburgischen Städtchen, 1765 geboren. Er widmete sich der Theologie, und bildete sich in seinen Erholungsstunden zum Fortepianospieler. Friedrich Wilhelm II., der ihn auf diesem Instrumente gehört hatte, fand hohe Anlagen zum Musiker in ihm, und setzte ihm einen Jahrgehalt aus, um sich zum Componisten zu bilden. Himmel verließ nun das Studium der Gottesgelahrtheit, und ging, unter Naumann zu studiren, nach Dresden. Er hatte doppelt glücklich gewählt, denn neben seines hohen Meisters Unterricht genoß er auch die trefflichen Leistungen der Dresdener Capelle. Nachdem er drei Jahre dort verweilt hatte, trat er mit Metastasio's Oratorium „Isacco" als Tonsetzer auf. Der König, dem es Himmel in Berlin zur Prüfung aufführen ließ, ward von diesem ersten Versuche seines Pfleglings so eingenommen, daß er ihn nicht allein mit 100 Friedrichsd'or beschenkte, und zu seinem Cammercomponisten erhob, sondern auch auf seine Kosten nach Italien reisen ließ. Aus Dankbarkeit componirte Himmel noch eine Cantate „la Danza", führte sie (1792) vor dem Könige auf, und reiste dann, mit dem höchsten Beifall belohnt, zuerst nach Venedig. Dort war es, wo er (1794) zuerst als Operncomponist auftrat, im „primo navigatore", welches Werk den größten Beifalle erhielt. Von Venedig begab er sich nach Neapel, und schrieb die Oper „Semiramide", die seinen Ruf noch mehr erhöhete. Während dem war der Königl. Capellmeister Reichardt als Salzinspector nach Schönebeck bestellt worden, und Himmel erhielt dessen Stelle. Als der neue

Capellmeister (1795) in Potsdam anlangte, war eben ein Theil dieser Stadt durch eine heftige Feuersbrunst in Asche gelegt worden, und Himmel trat sein Amt damit an, daß er ein Concert zum Besten der Abgebrannten veranstaltete. Hierauf schrieb er zur Vermählung des Churprinzen von Hessen mit der preußischen Königstochter Auguste 2 Cantaten: „Hessen's Söhne und Preußen's Töchter", und „das Vertrauen auf Gott". Als Friedrich Wilhelm II. starb, sang ihm Himmel in einer Trauer-Cantate das Grablied. Zur Krönung Friedrich Wilhelm's III. componirte er ein prachtvolles Te Deum. Von jetzt an sind die Nachrichten über Himmel in ein mystisches Dunkel gehüllt. Unmittelbar nach des Königs Krönung reiste er nach Stockholm und Petersburg. Am letztern Orte schrieb er die Oper „Alessandro", welche ihm 6000 Rubel einbrachte. Dann ärndtete er in Riga, wie auch in Copenhagen, den verdienten Beifall ein. Er kehrte (1801) nach Berlin zurück, um dort seine neue Oper „Vasco di Gama", und sein Liederspiel „Fröhlichkeit und Schwärmerei" aufzuführen; begab sich dann nach London, Wien und Paris, u. befand sich nachher (1802) wieder in Berlin, während der Salzinspector Reichardt dort kurz nach der Thronbesteigung des neuen Regenten schon wieder Capellmeistersdienste that. Vor der unglücklichen Catastrophe, die Preußen 1806 erlitt, sehen wir Himmel im Gefolge der Königin zu Pyrmont. Er reiste nach Cassel, um wegen einer Cantate, die er für den Churfürst von Hessen, Wilhelm I., geschrieben — Erkundigungen einzuziehen, und hier war es, wo sich der Schleier lüftete, der über seinen Verhältnissen zu Berlin, namentlich über denen zu Reichardt ruhete. Wir sahen seitdem nur kleinere Werke von ihm, von denen manches auf seinen jetzt nicht zu beneidenden Zustand anzuspielen schien, und als Preußen in neuem Glanze wieder erstand, deckte Himmel bereits der Grabhügel. Er starb nämlich am 8ten Juni 1814 zu Berlin an der Wassersucht. Himmel hat das seltene Verdienst, im Genusse so vielen Ruhmes stets bescheiden gewesen zu seyn, weshalb unser Andenken an ihn um so viel dauernder geworden ist. Man lese die Vorrede zu seiner „Urania", und wie er gestehet, daß, seinem Dichter nicht überall zu folgen vermögend, Naumann, sein Meister, ihm habe aushelfen müssen. Vergleicht man hiermit die Diatribe zwischen Reichardt und der Mara, als diese in einer seiner Opern eine Arie von Hasse vortragen wollte, so werden die beiden Extreme nur zu sichtbar. Den Beweis, daß Himmel die hohe Achtung sachkundiger Männer genoß, führt Prinz Louis Ferdinand von Preußen, der ihm eines seiner gediegensten Werke zueignete. Wir besitzen über 80 Werke von Himmel, die meisten für den Gesang. Obgleich in der speculativen Musik meisterhafte Werke liefernd, legte er doch weit mehr Gewicht auf die Kunst selbst. Seine Melodien vorzüglich sind so einfach als aus der Seele gesungen, sowohl was seine Opern: „die Sylphen", „Fanchon" u. a., betrifft, als seine Lieder, von denen das „Lied an die Rose" noch jüngst und in seinem unwiderstehlichen Reize einen bekannten Opern-Componisten ein höchst auffallendes Plagiat begehen ließ. Seine Psalmen, Messen, Cantaten ꝛc., überhaupt seine Werke, verdienen offenbar mehr Theilnahme, als sie gefunden zu haben scheinen, wenigstens um mancher ausgezeichneten einzelnen Schönheiten willen, wenn man auch mit dem Ganzen aus Mangel an durchdachtem, festgehaltenem Plane, an Styl (im höheren Sinne des Worts) und an Tiefe der Ausarbeitung nirgends ganz zufrieden seyn könnte. Hätte H. indessen in früheren Jahren strenger gegen sich selbst seyn, mehr studiren, mehr Fleiß anwenden mögen, er wäre gewiß

einer der größten Meister seiner Zeit geworden. So urtheilte schon Naumann über ihn, und die Folge seines künstlerischen Wirkens hat es bestätigt. G.

Himmelbauer, Wenzel, Violoncellist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war in der Hofcapelle zu Wien angestellt. Besonders durch sein kräftiges und reines Spiel und seine Fertigkeit im Notenlesen hatte er sich einen Namen erworben. Er componirte auch mehrere Solo's und Duette für sein Instrument, von denen aber nur eine Sammlung von 6 Duetten für Flöte und Violine oder Violoncell zu Lyon erschien. Dabei genoß er in Wien den Ruf eines vorzüglichen Singlehrers, und wirklich auch sind einige Sänger aus seiner Schule hervorgegangen, die nachmals einen bedeutenden Namen sich erwarben.

Hinaufstrich, das Gegentheil von Herabstrich. Beim Violoncell und Contrabaß, überhaupt bei allen Instrumenten, die aufrecht stehend gespielt werden, heißt der Hinaufstrich — Hinstrich. Schon unter dem Artikel Herabstrich ist bemerkt worden, daß aus ganz natürlichen Gründen bei Anfängern im Geigenspiele der Hinaufstrich weniger Kraft als der Herabstrich hat. Das darf aber nicht seyn, und durch fleißige Uebung muß jener Mangel ersetzt werden. Gewöhnlich gilt die Regel, daß alle unaccentuirten Noten, oder diejenigen Noten, welche nicht auf eine gute Tactzeit fallen, mit dem Hinaufstriche gespielt werden; allein wie die entgegengesetzte Regel bei dem Herabstriche (s. dies.) vielen Ausnahmen unterworfen ist, so auch hier, besonders in Sätzen von vermischten Notenfiguren. Indeß kann man als bestimmt annehmen, daß jeder Tonsatz, klein oder groß, der im Auftacte anfängt, auch mit dem Hinaufstriche zu spielen angefangen werden muß, und zwar um der folgenden guten Tactnote auch ohne besonderen Bogendruck den gehörigen Accent geben zu können.

Hindle, Joh., geb. den 10ten Febr. 1792 in Wien von unbemittelten Eltern; lernte in einer öffentlichen Musikschule Singen und Violoncellspielen; kam später zu einem bürgerlichen Geigenmacher in die Lehre, wo er sich aus eigenem Antriebe in den Feierstunden, ja sogar nächtlicher Weile, auf dem Contrabaß übte, und durch rastlosen Fleiß und eiserne Beharrlichkeit ganz ohne Anleitung es endlich dahin brachte, daß nunmehr auch sein Name, gleich jenen eines Dragonetti und dall'Occa in der Kunstwelt ehrenvoll genannt wird. Im Jahre 1817 trat er zum ersten Male als Concertist auf, und es gewährte, nach dem Urtheile aller Augenzeugen, einen überraschenden Anblick, das Rieseninstrument von dem unscheinbaren, kleinen Männchen so spielend leicht behandelt, den ungeschlachteten Goliath gleichsam durch das schwache Davidchen besiegt, geschmeidig, zahm, und seinem Machtgebote unterthänig zu sehen. Der damit erlangte Künstlerruf verschaffte ihm schon das nächstfolgende Jahr eine Anstellung im Orchester des Theaters an der Wien, welchen Posten er fortwährend noch bekleidet, aber nur selten mehr Veranlassung findet, als Solospieler zu glänzen. 1821 machte er einen Ausflug in die Provinzial-Hauptstädte, und ärndtete in allen Concerten großen Beifall; mit demselben günstigen Erfolge besuchte er sechs Jahre später Prag, Leipzig, Dresden und Berlin, woselbst er in den Theatern mit der Anwesenheit des Allerhöchsten Hofes beehrt wurde. Man rühmt an seinem Spiele die ungemeine Fertigkeit, Reinheit, Zartheit, Geschmack, und Ausdruck, so wie die höchste Delikatesse, sonderlich in den Flageoletfiguren und im Bereich der hohen Violoncell-Applicaturpassagen. Sl.

Hindus (Musik der), s. Indien — indische Musik.

Hingston, John, ein Schüler von Orlando Gibbons, war Olivier Cromwell's Hoforganist. Vorher war er in König Carl's 1. Diensten, aber der höhere Gehalt von 100 Pfund Sterling machte ihn seinem ersten Herrn untreu. Er unterrichtete zugleich Cromwell's Kinder in der Musik, und gab auch Concerte in dessen Hause, die Cromwell öfters besuchte. Doctor Blow war sein berühmtester Schüler, und in der Musikschule zu Oxford ward noch nach seinem Tode sein Bildniß aufgehängt.

Hinner, ein berühmter Harfenist, stand bis 1780 in Diensten der Königin von Frankreich, war aber ein geborner Deutscher, der schon gegen 1770 nach Paris reiste, und kurz darauf durch die Operette „la fausse delicatesse", die auf dem italienischen Theater 1746 aufgeführt wurde, sich einen Namen erwarb. Es erschienen nach der Zeit aber nur Harfen-Compositionen von ihm (Sonaten, Variationen u. s. w.). 1781 machte er eine Reise nach London, wo er besonders durch sein Adagio sich vielen Beifall erwarb. Spätere Nachrichten fehlen. Indeß scheint er zu London geblieben und nicht wieder nach Paris zurückgekehrt zu seyn. 17.

Hinsch, 1) Ewald, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Königl. Hoforganist zu Copenhagen, war zu Danzig geboren, ein Schüler des berühmten Frohberger, und allen Nachrichten zufolge auch selbst ein großer Meister seiner Kunst. — 2) Albert Anton H., um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Gröningen, war aus Hamburg gebürtig, und genoß besonders in den Niederlanden einen bedeutenden Ruf. 1740 reparirte er das berühmte Gröningen'sche Orgelwerk in der Martinskirche, bauete nach der Zeit auch in der dasigen lutherischen Kirche ein ganz neues Werk, und neben manchen anderen auch ein gleiches in der reformirten Kirche zu Midwolde von 33 Stimmen für 2 Manuale und Pedale.

Hinstrich, s. Hinaufstrich.

Hinterarm. Da es in einer Orgel mehrere Arten von Armen giebt, so giebt es auch mehrerlei Hinterarme, als: die Balgtaste, die als geradeaus gehender Hebel durch ihr Hypomochlium in zwei Arme getheilt wird; der Theil, auf den der Kalkant tritt, heißt Vorder-, der dem entgegengesetzte Hinterarm. So hat eine jede Manualtaste einen Vorderarm, nämlich ihren belegten Theil, und einen Hinterarm, der blinde Taste genannt wird. Ferner hat jede Welle zwei Arme, von denen der, welcher mit der Taste in unmittelbarer Verbindung steht, der Vorder-, und der am andern Ende der Welle sich befindliche der Hinterarm heißt. Ebenso ist es bei den Registraturwellen; der Arm, welcher mit dem Manubrium in unmittelbarer Verbindung steht, heißt Vorder-, der, welcher mit der Registerstange oder mit dem Balancier verbunden ist, Hinterarm.

Hinterfalte, bestimmter Hinterbalgfalte. So wird die sich am Schwanzende eines Orgelbalges befindliche, aus zwei mit Leder verbundenen Spähnen bestehende, Balgfalte genannt.

Hinteroberbaß und Hinterunterbaß führt Adlung in seiner mus. mech. org. S. 233 als einzelne Abtheilungen in der Görlitzer Orgel an. Erstere Benennung bezeichnet die hinter der Manuallade des Oberclaviers, und letztere die hinter der Manuallade des Unterclaviers gelagerten Pedalwindladen mit Zubehör.

Hinteroberspahn, s. Hinterspähne.

Hintersatz, so Viel wie Nachsatz, s. Nasat.

Hinterspähne, besser Hinterbalgfaltenspähne, sind die-

jenigen schmalen Bretter, aus denen die Hinterbalgfalte gemacht wird. Der zu oben liegende Spahn heißt Hinterober= und der unten liegende Hinterunterspahn.

Hinterunterbaß, s. Hinteroberbaß.

Hinterunterspahn, s. Hinterspähne.

Hinterwellenarm, s. Hinterarm.

Hinze, Jacob, der Componist der epistolischen Gesänge, welche dem Krüger'schen Gesangbuche beigedruckt sind, wurde geboren zu Bernau in der Mark 1622, und lebte zu Berlin im Rufe eines vorzüglichen Contrapunktisten. Er starb daselbst gegen Ende des 17ten Jahrhunderts. — Ueber Joseph Simon H. vergl. den Art. Häntze.

Hippasus, nach Theo Smyrnaeus mathemat. lib. 2 cap. 12 ein alter musikalischer Schriftsteller und vortrefflicher Tonkünstler, der aus Metapont, nach Andern aber aus Krotona gebürtig und ein Schüler des Pythagoras gewesen seyn soll. Im Gegensatze zu diesem, der bekanntlich die musikalischen Proportionen aus der Schwere und Länge der Saiten berechnete, soll er dieselben (wie man sagt) zuerst aus der Langsamkeit und Geschwindigkeit der Bewegung berechnet haben.

Hippolythus, Blasius, ein Mönch des 16ten Jahrhunderts, war Musiklehrer im Nonnenkloster Urspring in Würtemberg von 1547 bis 1549. Er soll seine 40 Schülerinnen daselbst so weit in der Figuralmusik gebracht haben, daß sie allen anderen Musikern darin an die Seite gestellt werden konnten. Er starb 1550.

Hippomachus, ein altgriechischer Flötenbläser. Man erzählt von ihm, daß er einem seiner Schüler, als derselbe bei einer öffentlichen Gelegenheit vom Publikum applaudirt ward, das Instrument vom Munde geschlagen habe, mit den Worten, der Beifall des Volks sey der sicherste Beweis von seiner Ignoranz.

Hippothoros, (von ἱπποθόρος — Bescheler), der Name eines Tonstücks, oder eigentlich nur der Melodie, die die alten Griechen bei der Begattung der Pferde zu spielen pflegten.

Hirsch, Leopold, war bis 1790, unter Joseph Haydn's Direction, Violinist in der Fürstl. Esterhazy'schen Capelle zu Eisenstadt in Ungarn, und wurde alsdann bei dem Hoftheater=Orchester in Wien angestellt. Er galt für einen tüchtigen Ripienisten, und hat auch Verschiedenes für sein Instrument geschrieben, darunter eine Cassatio (oder Serenade) für 2 Violinen, Violoncell und 1 concertirende Hoboe; 6 Violinduette (bei Träg gedruckt) u. a. m. 18.

Hirschfeld, Königl. Schwedischer Cammermusikus und sehr geschätzter Virtuos auf dem Waldhorne. Er wurde ums Jahr 1775 in Spredau bei Cölleda in Thüringen geboren, erlernte die Musik beim Stadtmusikus in Gera, und zeigte schon damals eine eben so entschiedene Vorliebe für sein Instrument, als Talent und Fleiß im Studium desselben. Nachdem er sich in seinem Vaterlande vergebens um eine seinen Kunstleistungen angemessene Anstellung in einer Capelle bemüht hatte, wandte er sich um's Jahr 1800 zuerst nach St. Petersburg, von da aber nach Stockholm, wo er alsbald als Mitglied in die Königl. Capelle aufgenommen wurde. In seiner Blüthezeit, etwa von 1795 bis 1825, besaß er auf seinem Instrumente nicht nur einen schönen Ton, sondern auch bedeutende Fertigkeit und feinen Geschmack im Vortrage, und erhielt noch 1830 in Stockholm vielen Beifall, der ihm auch früher daselbst ununterbrochen zu Theil geworden war. v. Wzrd.

Hirschflechsen, s. **Flechsen.**

Hirtenpfeife, s. **Panpfeife** und **Schalmey.**

His, der durch ein Kreuz (*) um einen halben Ton erhöhete Ton h, der nach der jetzt herrschenden temperirten Stimmung und der Natur unsers modernen Tonsystems mit dem Tone c zusammenfällt, d. h. mit der Saite c ausgeübt wird, und daher zu dem Grundtone c als dessen Octave in dem Verhältnisse von 1/2 erscheint. Aus der in dem Artikel **Addition** gegebenen Berechnung und den dort angezogenen oder damit in Verbindung stehenden Artikeln ist zu ersehen, in welchem Verhältnisse der Ton his, sowohl als halber Ton zu h, denn als übermäßige Septime zu c, eigentlich — bei vollkommener Reinheit — stehen sollte; allein dann würde er um das diatonische Komma zu hoch seyn, und dieses wird durch die Temperatur, durch welche das Intervall his—c vollkommen enharmonisch wird, vermieden oder eigentlich nur ausgeglichen. — Als Grundton einer bestimmten Tonart wird der Ton his nie gebraucht, nur in der Modulation oder als harmonisches und überleitendes Intervall (nach Cis-Dur oder Moll) kommt es vor, und hier auch oft nur nach dem Gebote einer ängstlichen musikalischen Orthographie. — **Hisis**, das zweimal, also doppelt erhöhete h (durch ×), bei welchem Letzteres noch mehr der Fall seyn würde, wird aber eben deshalb auch noch viel weniger gebraucht.

Historie — Geschichte, s. **Musik** (allgem. Geschichte derselben).

Hitzelberger, Madame **Sabine**, Frau des als Flötist ehemals nicht unberühmten Cammermusikus Hitzelberger zu Würzburg. Ihr eigentlicher Familienname ist nie bekannt geworden. Sie wurde geboren zu Randersacker am 12ten November 1755. Von Natur mit einem außerordentlichen Gesangstalente und einer herrlichen, wohlklingenden Stimme begabt, ward sie in ihrem 10ten Jahre schon in das Ursulinerkloster zu Würzburg aufgenommen, und zugleich bei Kirchenmusiken in der Stadt als Discantistin verwendet. Das gab ihr reichliche Gelegenheit zu Uebungen im Gesange, und das Publikum aufmerksam auf sich zu machen. Als Fürst Adam Friedrich, zur Verbesserung des Gesanges in Würzburg, den berühmten Sänger und Gesangslehrer Stephani dahin kommen ließ, ward sie, nebst der nicht minder rühmlichst bekannten Sängerin Mad. Marx, demselben zur besonderen Ausbildung übergeben. Zugleich erhielt sie auf Kosten des Fürsten Unterricht in Sprachen und im Clavierspiele. Die Fortschritte, die sie machte, entsprachen der enthusiastischen Liebe und dem rastlosen Eifer, wovon sie bei Allem, was sie Künstlerisches trieb, beseelt war, und daher erfreuten sich auch alle ihre Leistungen bald eines allgemeinen Beifalls. Der Churfürst Maximilian von Cöln, der sie in Würzburg in einem Hof-Concerte hörte, ward so sehr von ihrem ausdrucksvollen und reinen, kräftigen Gesange hingerissen, daß er sie, neben einem Geschenke von 100 Dukaten, der ferneren Gnade u. Aufmerksamkeit ihres Fürsten angelegentlichst empfahl. 1776 ward sie nach Paris berufen, um daselbst 6 Monate lang in den Concerts spirituels und des Amateurs zu singen. Noch vor ihrer Abreise dahin erfolgte ihre Ernennung zur Fürstl. Hoffängerin. In Paris feierte sie große Triumphe. Der König, vor dem sie sang, trug ihr ein Engagement als Hoffängerin mit 6000 Livres jährl. Gehalt an, das sie aber aus Dankbarkeit gegen ihren Fürsten nicht annahm. Aus demselben Grunde schlug sie auch kurz darauf ein Engagement in die Churfürstl. Capelle zu Mainz aus. Nur ein einziges Mal noch entfernte sie sich auf längere Zeit von Würzburg, nämlich im Winter von 1782—83, wo sie zu

Frankfurt in den Concerten sang. Nach der Zeit blieb sie fortwährend in Würzburg, und stets im Besitze des allgemeinsten stürmischen Beifalls, wie es sich bei einer solch' umfangreichen (3 volle Octaven) und höchst angenehmen, klangvollen Stimme, und einem so gefühlvollen, wahren Vortrage, wie sie besaß, auch nicht anders erwarten ließ. Als sie selbst Alters halber nicht mehr öffentlich auftreten konnte oder mochte, widmete sie sich hauptsächlich, neben ihrem Berufe als Gattin, Hausfrau und Mutter, durch dessen pflichtgetreue Erfüllung sie sich nicht minder in die allgemeinste Achtung gesetzt hatte, der Bildung anderer junger Sängerinnen, z. B. der Crescenz Estner aus Wallerstein, die der dasige Fürst in die Singschule nach Würzburg geschickt hatte, der nachmaligen Hofsängerin Balling aus Steinach. Zu ihren vortrefflichsten Schülerinnen gehören indessen ihre vier Töchter, und namentlich ihre zwei jüngsten. Die älteste, welche eine ausgezeichnete Altstimme besaß, war mehr Clavierspielerin als Sängerin, lebte jedoch nicht vorzugsweise der Kunst, und starb kurz nach ihrer Verheirathung mit einem Hofmusikus in Würzburg. Die zweite, Kunigunde, stand der Mutter als Sängerin sehr nahe. Eine mächtige Leidenschaft lag in ihrem Vortrage, u. ihre Stimme, so umfangreich wie selten eine, hatte einen Schmelz, daß überall hohe Entzückung ihr entgegen jauchzte. Doch auch sie starb früh, acht Tage nach dem Tode ihrer älteren Schwester. Die dritte, Johanna, geboren zu Würzburg 1783, war eine vortreffliche Contraltistin. 1800 ging sie mit ihrer nachfolgenden Schwester Regina nach München, wo sie als Cammersängerin angestellt ward, und einige Jahre später sich mit dem Horn- und Violinvirtuosen Bamberger, der ebenfalls von Würzburg nach München in die Capelle berufen ward, verheirathete. Regina, die vierte Tochter, geboren zu Würzburg 1786, und, wie schon bemerkt, auch seit 1800 Baierische Cammersängerin, vollendete ihre Ausbildung erst in München unter Winter, Vogler und Cannabich. Als Napoleon sie 1805 dort im „unterbrochenen Opferfeste", „Don Juan" und „Castor und Pollux" hörte, verlangte er sie nicht allein auch in Concerten zu hören, sondern wollte sie sogar als seine Cammersängerin mit 1500 Rthlr. Gehalt anstellen. Allein sie blieb in München, und verheirathete sich 1808 daselbst mit einem Hofmusikus. Ein hoher Genuß soll es allen Nachrichten zufolge gewesen seyn, wenn die beiden Schwestern Johanne und Regine im Duett mit einander auftraten. Das Todesjahr der Mutter findet sich nirgends angegeben; 1807 war sie, wie Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon und in der Leipz. allgem. musik. Ztg. 1808 pag. 605 ff. berichtet, noch am Leben, sang aber schon nicht mehr öffentlich. F.

Hitzler, M. Daniel, geboren zu Heidenheim in Würtemberg 1576, nach Vollendung seiner Studien Prediger an verschiedenen Orten, dann Pastor und Schulinspector zu Lintz, später Superintendent zu Kirchheim, dann Generalsuperintendent und endlich Probst und Rath zu Stuttgart, wo er am 4ten September 1635 starb; ein erfahrner und gebildeter Musikgelehrter, und besonders um die Verbesserung des Kirchengesanges seiner Zeit und Gegend hochverdienter Mann. Er gab eine „Musica nova" heraus, worin er die von ihm erdachte Bebisation statt der Solmisation vorschlägt; ferner „Musikalisch figurirte Melodien der Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder" (1634), und noch einige dahin gehörige Werke, die als Sammlungen der besten Kirchenmelodien Musterwerke für die Componisten seiner Zeit wurden und waren. 4.

H-Moll, eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher der Ton h als Grundton, als Tonica, angenommen wird, und in

deren Leiter, um der Natur der sog. Molltonart willen, die Töne f und c durch Erhöhung mittelst eines Kreuzes in fis und cis verwandelt werden. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Der Leitton ist und bleibt natürlich immer ais, und daher tritt denn dieses auch stets in der Modulation characteristisch hervor, namentlich im Dominantenaccorde dieser Tonart über fis. Bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung verhalten sich die Intervalle ihrer Tonleiter, mathematisch berechnet, zu einander wie

h	cis	d	e	fis	g	a	h
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{90}{161}$	$\frac{1}{2}$

Vergl. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — In seiner Characteristik der Tonarten übergeht J. J. Wagner (s. dessen „Ideen über Musik", Leipzig. allgem. musik. Zeitung 1823 Nr. 43) die Tonart H-Moll. Wir wissen uns kaum zu erklären, warum? — da sie doch eine der bedeutendsten und hervorstechendsten aller unserer Tonarten in dieser Hinsicht ist, und nur wenige andere schon einen so mächtigen Eindruck auf den Organismus des menschlichen Herzens ausübten als sie. Den vor mehreren Jahren verstorbenen Violoncellisten, Cammervirtuosen Hoffmann in Dresden z. B. machte diese Tonart, den erwählten Beruf häufig ihm sehr erschwerend, jedesmal völlig krank; und dergleichen ähnliche Fälle erzählt die beglaubigte Geschichte mehr. Daß so wenige Tonstücke in H-Moll gesetzt werden, ist nicht Folge ihres minderen psychischen Ausdrucks, oder ihrer minder ästhetischen Ausdrucksfähigkeit, sondern lediglich des Umstandes, daß die Applicatur ihrer Tonleiter auf fast allen Instrumenten ziemlich schwer oder doch weit schwerer als die der meisten anderen Tonarten ist. Man spiele aber ein Tonstück aus H-Moll: es ist gleichsam der Ton der Geduld, der aus ihm klingt, der stillen Erwartung des Schicksals und der Ergebung in den göttlichen Willen. Seine Klage ist so sanft, bricht niemals in ein beleidigendes Murren oder Wimmern aus. Deshalb kennen wir auch nichts Ergreifenderes als einen frommen Trauergesang in H-Moll, das in eine unbeschreibliche Entzückung versetzt die himmelwärts gerichtete Seele, wenn es am rechten Orte durch die Dominante fis im Trugschlusse modulirt nach dem sanft beruhigenden G-Dur. Besonders nur zu langsamen, feierlichen, sanften, auch ernsthaften Tonstücken möchten wir daher auch diese Tonart angewendet wissen, wie vielleicht zum feierlichen Choral u. s. w. Spohr wendet die Tonart im ersten Duett seines „Faust" bei der Stelle des Mephisto „Der Erdenwurm, kaum aus dem Schlamm hervorgekrochen 2c." an, und so abgerissen auch, so höchst geschickt und ergreifend doch, und modulirt gleich darauf auch in harmonischer Fortschreitung nach G-Dur; nicht weniger wahr und schön Mozart in vielen Stellen seiner Opern, Beethoven in seinem „Christus am Oelberge", Händel in seinem „Judas Maccabäus", u. a. Meister. Vergl. indessen hier noch den Artikel Tonart, und dann auch Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. Dr. Sch.

Hoboe, Hautbois, Oboe, verdeutscht Hochholz, entstand aus der Schallmey, und war in der Mitte des 17ten Jahrhunderts schon gewöhnlich, wurde längere Zeit hauptsächlich für Militärmusik verwendet, wo sie des durchdringenden Tones wegen die Melodie führte, weshalb es als das vorzüglichste Instrument angesehen wurde, von dem das ganze Militärchor den Namen Hoboisten erhielt. Bald wurde es nicht nur zum Ab-

blasen der Choralmelodien, sondern auch zu stark besetzten Orchesterstücken gebraucht und immer mehr veredelt, so daß es ein überaus nothwendiges Orchesterinstrument wurde, auf dem sich mit der Zeit die tüchtigsten Virtuosen bildeten. Anfangs bestand es nur aus drei Stücken, dem Ober- und Mittelstück und dem Becher (Stürze). Manche halten schon diese drei Theile für eine Verbesserung, und geben im Entstehen des Instruments nur zwei Theile an, an dessen Obertheil drei Löcher für die linke Hand und im Unterstücke die drei anderen Löcher angebracht waren. Das hat sich nun vielfach geändert. Das Aus- und Einziehen der Stücke, damit man mit dem Orchester stimmte, gereichte den Bläsern zu sehr zum Nachtheile, als daß man nicht auf vielfache Verbesserungen hätte sinnen sollen. Man nahm dreierlei Oberstücke von verschiedener Länge; die Klappen, Anfangs nur zwei, wurden so vermehrt, daß endlich dreizehn wurden ꝛc. Dagegen sind die verschiedenartigen Hoboen verschwunden. Man hatte außer der bekannten Discant-Hoboe eine andere Gattung für den Alt unter dem Namen Clairon, weiß aber nichts vom Erfinder und der Art ihres Gebrauchs; die dritte Art hieß Chalemeau, und die vierte Calandrone. Aus der Baß-Hoboe entstand das Fagott. Die Hautbois d'amour oder Oboe luongo, im Bau und in der Behandlung mit jener gleich, stand eine Terz tiefer, hatte eine engere Stürze, einen schwächeren, aber lieblicheren Ton, wurde gegen 1720 bekannt, und kam in Abnahme und Vergessenheit, weil die Reinheit der Töne noch schwerer als auf der gewöhnlichen hervorzubringen war. Man verfertigt sie gewöhnlich von Buchsbaum, auch von Ebenholz. Das Holz muß recht trocken und fast in der ganzen Länge von gleicher Schwammigkeit seyn. Das härteste nimmt man zum oberen Theile, das weichste zum untersten. Zu hartes Holz giebt einen zu hohen und kreischenden Ton; zu weiches einen tiefen, der bald verdirbt. Das ganze Instrument, 21 Zoll lang, muß möglichst aus einem Stücke gemacht werden. Es hat zwei ähnliche Kopfstücke, 1 und 2 bezeichnet, von denen eins 2 Linien länger ist. Man bedient sich auch 3 Kopf- und 2 Mittelstücke, von denen man wechselnd, der Intonation wegen, Gebrauch macht. Um das unangenehme Wechseln der Oberstücke zu vermeiden, hat man in neuerer Zeit oben einen Cylinder angebracht, um durch Ausziehen des Oberstückes, ohne Nachtheil für Reinheit und Güte der Töne, einzustimmen. Es haben also solche Oboen 1 Kopfstück, 2 Mittelstücke und die Stürze. Der Instrumentenmacher Stephan Koch in Wien verbesserte etwa 1820 den Zug zur höhern und tiefern Einstimmung so, daß sich das Instrument beim Gebrauche des Zuges in keinem Tonverhältnisse verstimmte. In die oberste Oeffnung des Kopfstücks wird ein Rohr gesteckt, das eigentlich das Hauptorgan ist zur Hervorbringung des Tones durch hineingeblasene Luft, die es in zitternde Bewegung setzt. Es besteht aus zwei von Rohr gemachten, gebogenen Schienen, welche sich wie zwei Lippen, vermöge ihrer Biegsamkeit und Schnellkraft, mehr oder weniger nähern können. Das Rohr dazu kommt aus dem südlichen Frankreich, und noch besseres aus dem südlichen Italien. Das beste dazu wächst an luftigen Orten, darf nicht von abgestorbenem, sondern völlig gesundem Rohre genommen werden, etwa von der Stärke eines kleinen Fingers; je härter, desto besser. Kann man mit dem Daumennagel eine Marke hineinzeichnen, oder sieht es grün aus, so taugt es nichts. Es muß eine braungelbe Farbe und einen elfenbeinartigen Glanz haben, wenn man es in der Queere schneidet. Die beiden Rohrschienen müssen so gebogen werden, daß sie sich an den beiden Enden ihrer Breite nicht trennen, wenn sie auf das kupferne

Rohr, das conisch ist, befestigt werden. Man hat fünferlei Werkzeuge zur Verfertigung dieser Rohre, die sich jeder Bläser selbst verfertigen lernen muß, weil jeder einen anderen Ansatz hat: 1) den stählernen Aushöhler; 2) eine platte Stahlklinge; 3) ein Messer mit 2 Klingen; 4) eine Stahlfeile zum Glattmachen; 5) einen conischen Dorn von Stahl, um das Kupfer des Rohres zu formen und festzuhalten, wenn man die beiden Schienen mit starkem griechischen Garne an das Kupfer bindet. Siehe darüber die Pariser Oboe-Schule. — Bevor man das Rohr gebraucht, wird es angefeuchtet. Um zu erfahren, ob es zu tief oder zu flach in das Kopfstück gesenkt wurde, vergleicht man das zweigestrichene c und das dreigestr. c mit einander. Ist das erste zu hoch und das andere zu tief, so steckt es zu tief darin. Hat das Rohr nicht Stärke genug, so werden die Töne eingestr. f und zweigestr. g zittern und ohne Festigkeit seyn; in diesem Falle muß man am Ende Etwas wegschneiden. Zu hart und zu stark ist es, wenn eingestr. as oder zweigestr. c, oder die eingestrichene Octave schwerer ansprechen. Dann wird es am untern Theile etwas abgeschabt, um ihm mehr Biegsamkeit zu geben; auch darf das Rohr nicht zu breit seyn. Ehe man das Instrument bläst, muß es vorher mit gutem Oel, am besten mit Mandelöl, bestrichen werden. Man muß aber vor dem Oelen unter die Klappen etwas Papier legen, damit das Leder, womit diese unten belegt sind, um das Loch gehörig zu decken, nicht verdirbt. Durch das Oelen wird der Ton weicher, und das Holz nimmt die Feuchtigkeit der warmen hineingeblasenen Luft weniger an. Diese Einölung geschieht am besten bei trockenem Wetter, wenn sich die Stücke in ihren Zapfen bewegen lassen. Nach dem Blasen muß das Instrument jedes Mal mit dem Weichen einer sehr reinen Feder von der Feuchtigkeit gereinigt werden. Die Klappen, die theils offen stehen, theils die Löcher verschließen, sind von Messing oder auch zuweilen von Silber. Das Instrument ist zum wenigsten mit 8 Tonlöchern versehen, und reicht vom kleinen h bis zum dreigestrichenen f oder a in chromatischer Scala. Von der Applicatur wird in allen Schulen gehandelt. Nützliches über den Bau, die Applicatur und Behandlung der Oboe liest man in der Leipzig. allgem. musikal. Zeitung in den Jahrgängen von 1812 und 1823 u. ff., auch in der „Cäcilia" im 4ten Bande, Heft 15; ferner in Fröhlich's „systemat. Unterricht in den vorzüglichsten Orchesterinstrumenten. Würzburg 1029". — Die Geschichte dieses Instruments läßt sehr Vieles zu wünschen übrig; man weiß nur Bruchstücke davon, so nützlich auch die Oboe für jedes Orchester ist, ja als Soloinstrument, ist nur der Meister tüchtig, eine sehr hohe Stellung einnimmt. Bei Freude und Schmerz, bei Spott und ländlichem Frohsinn, bei jeder Bewegung des Gemüths trifft sie das Herz. Nur muß vor allen Dingen der Bläser singen lernen, und der Componist Sprünge und zu große Schwierigkeiten vermeiden. Man hat Unrecht, wenn man das Instrument vernachlässigt. Der Virtuosen darauf sind nicht zu viele. Schubart rühmt als vorzüglich den Sechi und le Brun; Wilhelm Braun schrieb gute Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart in der Leipzig. allgem. musikal. Zeitung, und rühmt seinen Vater, J. F. Braun, und Besozzi in Dresden, und in Wien J. Sellner, der auch die neueste und beste Hoboenschule herausgegeben hat (Wien 1825, bei Saum und Leidesdorf). †b.

Als **Orgelstimme**, als welche die Hoboe, nach Adlung, auch **Hoboyen** heißt, ist sie eine 8füßige Discant- und Zungenstimme, die dem Instrumente gleiches Namens ähnlich klingen soll; erhält sie einen Baß, so wählt man dazu gewöhnlich Fagott, weil sich diese Stimme an erstere am

meisten anschmiegt, bei welcher Verbindung der Orgelbauer einen so allmähligen Uebergang von einer Stimme zur andern zu bewirken hat, daß dieser nicht bemerkbar wird. Zu ihren Schallbechern sind eng mensurirte Cylinder, aus starken Zinnplatten gearbeitet, am zweckmäßigsten zu wählen, von denen der auf eingestr. c 2′ Länge bedarf; ihre tiefen und schmalen Stimmen werden von hartem Holz gearbeitet, gut geschliffen und in Oel gesotten; sie bedürfen nur einer schwachen, aber vorzüglich gehärteten und sauber abgeschliffenen Zunge und nur schwachen Windzufluß. Adlung hält sie mit Bombarde, Pommer und Krummhorn für eine Stimme, auch verwechselte man sie mit Schallmei. Solche Verstöße jener Zeit sind verzeihlich, indem man es damals nicht so sehr genau mit den Namen der Stimme hielt, nachschrieb, was vorgeschrieben war, weil jeder Orgelbauer, der eine Stimme arbeitete, deren Pfeifen von der gewöhnlichen Structur abwichen, ihr auch nach seinem Gefühle und nach seiner Ansicht, die oft nicht weit her seyn mochte, einen Namen gab. Hautbois d'amour, nach Biermann Lieblich-Hautbois, war eine Manual- und Labialstimme von vollem und sanftem Tone; ihre Pfeifen von Eichenholz, halb gedeckt, weiter Mensur und schmalem Aufschnitte.

Hoboist (auch Hautboist geschr.), zunächst ein Hoboenbläser. Dann nennt man auch diejenigen Musiker Hoboisten, die, eine eigene Corporation, eine besondere, in sich abgeschlossene Gesellschaft bildend, entweder bei Höfen oder größeren Militär-Abtheilungen (Regimentern, Brigaden) zu bestimmten musikalischen Diensten, entweder zum Tanz zu spielen oder Aufzüge anzuführen ꝛc. ꝛc., und zwar Alles blos auf Blasinstrumenten, angestellt sind. Hofhoboisten, die ehemals besonders zur Anführung der Fürstl. Jagdzüge mit Hornmusik verwendet wurden, hat man jetzt weniger, seitdem die öffentlichen und glänzenden Jagden, namentlich Hetzjagden aufgehört, und die in den Hofcapellen angestellten, und lieber Hofmusiker genannten, Künstler auch den übrigen Musikdienst ihrer Fürsten übernommen haben. Daher denkt man jetzt, wenn von Hoboisten (in diesem Sinne nämlich) die Rede ist, gemeiniglich nur an die Militair-Musiker, Regimentsmusiker, deren Gesellschaft auch das Hoboisten-Corps oder (besser) der Hoboisten-Chor heißt, und — zur mächtigen Aufmunterung und Erleichterung des Soldaten — ziemlich alle militairischen Bewegungen mit Blasmusik begleiten. Den Namen Hoboisten erhielten diese Musiker unstreitig daher, weil ehedem, bevor noch die Clarinette in allgemeineren Gebrauch kam, die Hoboe dasjenige Instrument war, das bei der Blasmusik die Hauptmelodie führte. Jetzt thut dies bekanntlich die Clarinette. Die Instrumentenbesetzung der Hoboistenchöre ist je nach der Anzahl ihrer Mitglieder verschieden, am gewöhnlichsten besteht sie aus zwei auch vier Clarinetten, zwei Hoboen, zwei Flöten, zwei Fagotten, zwei Hörnern, Trompeten, Posaunen und Quartfagott oder Serpent, und endlich dann an einigen Orten auch noch aus der sogenannten blos rhythmisch wirkenden Janitscharenmusik. Bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts bestanden die Hoboistenchöre, selbst in Preußen, wo sie jetzt wohl am glänzendsten sind, gemeiniglich nur aus sieben bis zehn Personen. Derzeit aber trifft man bei den preußischen, östreichischen auch sächsischen und hannoverschen Regimentern zwanzig bis dreißig, ja sogar vierzig Hoboisten, die namentlich auf den Paraden unter Leitung eines eigenen Directors oft die glänzendste Harmoniemusik aufführen. fff.

Hobrecht, Jakob, ein alter niederländischer Contrapunktist, blühte schon um 1475 zu Utrecht, wo er den berühmten Erasmus als damaligen

Chorschüler im Singen unterrichtete. Glarean, der nachmalige Schüler des Erasmus, versichert, daß er seinen Lehrer gar oft von dem Hobrecht als von einem Tonkünstler habe reden hören, über den Keiner komme, und der eine so außerordentliche Leichtigkeit im Schreiben besessen, daß er in einer Nacht eine vollständige und meisterhafte Messe habe componiren können. Eine von seinen Messen (Si dedero) welche 1508 zu Venedig erschien, lobt auch Burney als ein vortreffliches Werk des Contrapunkts. Auf der Bibliothek zu München befinden sich noch 5 Messen von ihm, die 1503 zu Venedig erschienen. Eine 2- und 3stimmige Composition von ihm befindet sich in Forkel's Geschichte Band 2 pag. 521, und in Walther's Cantionalen endlich wird er auch als Choral-Melodien-Componist aufgeführt.

Hoch, s. Höhe.

Hochbrucker (auch **Hochprugger**), der Erfinder der Pedalharfe, war ein geschickter Harfenspieler, und lebte um 1700 abwechselnd zu Donauwerth und Augsburg. Weiter ist von seinen äußeren Lebensverhältnissen nichts bekannt. Eine genaue Beschreibung des von ihm erfundenen Instrumentes s. in dem Art. **Harfe**. Sein Sohn, **Simon**, der 1700 zu Donauwerth geboren wurde, war ebenfalls Virtuose auf der Harfe und der Erste, der die Pedalharfe in Aufnahme brachte. Zu Ende des Jahres 1729 spielte er auf derselben zu Wien vor dem Kaiser. Die Harfencompositionen (Sonaten und Divertissements), welche wir unter dem Namen Hochbrucker besitzen, rühren aber nicht von einem der genannten beiden Virtuosen her, sondern von einem späteren Harfenvirtuosen dieses Namens, der wahrscheinlich ein Enkel jenes Erfinders der Pedalharfe und zwar ein Sohn des genannten Simon war. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts lebte derselbe zu Paris und dort auch sind die meisten seiner Compositionen erschienen. o.

Hocetus, s. Ochetus.

Höckh, Carl, Concertmeister des Fürsten von Anhalt-Zerbst, geb. am 22. Jan. 1707 zu Ebersdorf bei Wien, kam, nachdem ihn vorher sein Vater schon im Violinspielen unterrichtet hatte, in seinem 15. Jahre nach Pruck zu dem dasigen Stadtmusikus in die Lehre. Nach überstandener Lehrzeit trat er als Hoboist in k. k. östreichische Militärdienste, die ihn zwei Jahre nach Ungarn und zwei Jahre nach Siebenbürgen führten. Mit Ablauf dieser Zeit verließ er das Militär wieder und ging nach Wien zurück, wo Franz Benda auf ihn aufmerksam wurde. Ein schönes Talent in ihm gewahrend nahm ihn dieser Meister auf eine Reise nach Polen mit. Vorher aber gingen sie zusammen noch einmal nach Breslau. In Warschau ward er mit Benda zusammen vom Starosten Sukascheffsky in Dienste genommen, H. als Waldhornist, als welcher er sich damals eben so sehr, wie als Violinist auszeichnete. Benda blieb stets sein treuer Freund, und 1732, wo Benda Warschau verlassen mußte, erhielt er auch nur auf dessen Empfehlung einen Ruf als Concertmeister nach Zerbst. Hier blieb er nun fortwährend bis an seinen Tod, der 1772 erfolgte. In seiner Blüthezeit genoß er den Ruf eines der ausgezeichnetsten Violinspieler. Natürlich hat er sich besonders in der Bendaschen Manier gebildet. Dies bezeugen auch die sieben Parthien für zwei Violinen und Baß, die 1761 von ihm zu Berlin erschienen. Andere Sachen sind unsers Wissens nie von ihm gedruckt worden. Dagegen aber hinterließ er im Manuscript noch 6 Sinfonien, 12 Solo's und 18 Concerte für die Violine.

Hocquetum, s. Ochetus.

Hofcantor, ein bei fürstlichen Hof- oder Schloßkirchen angestellter Cantor (s. dies.).

Hofconcert, ein bei Hofe, nur vor dem Fürsten und seiner nächsten Umgebung oder von ihm dazu besonders eingeladenen Personen aufgeführtes Concert. S. dies. und auch den Art. Kammermusik.

Hofer, 1) Andreas, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Vicecapellmeister und Chorregent an der Domkirche zu Salzburg. 1677 gab er daselbst heraus „Ver sacrum seu flores musicos 5 vocibus et totidem instr. producendos et pro offertoriis potissimum servituros at occurrentes per annum festivitates cum quibusdam de communi." — Ein anderer Hofer (v. Hofer) war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmt als Lautenist. Um 1738 stand derselbe in Diensten des Churfürsten von Mainz. Nachher kam er unter der Regierung Carl's VI. an den Wiener Hof, wo er auch Lehrer der Kaiserlichen Prinzessinnen wurde, und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts starb.

Höffelmayer, 1) Thaddäus, geboren zu Rastadt 1750, war in seiner Blüthezeit (den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts) berühmt als Violinvirtuos. Er stand damals in der Churfürstlichen Hofcapelle zu Mainz, wo auch seine Frau Maria, die als fertige Sängerin glänzte, angestellt war. — 2) Maria Joseph Anton H., ein jüngerer Bruder des Vorhergehenden, ebenfalls zu Rastadt geboren, war Virtuos auf mehreren Instrumenten, besonders aber auf dem Violoncell, und ein tüchtiger Paukenschläger. In den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts machte er mehrere große Reisen durch Deutschland, England, Holland, Frankreich u. s. w., auf denen er sich einen bedeutenden Ruf erwarb. In den Jahren 1798 und 99 lebte er in Hamburg; von hier aber ging er 1800 in Gesellschaft des berühmten Pieltain wieder nach Paris und nach der Zeit ist nichts Bestimmtes mehr von ihm bekannt geworden.

Hoffer, Madame, die Schwägerin von Mozart, für welche er auch die zwei großen Arien der Königin der Nacht in seiner Zauberflöte ursprünglich schrieb, war eine ausgezeichnete Gesangsvirtuosin und zu Ende des vorigen Jahrhunderts als erste Sängerin bei dem Schikanederschen Theater zu Wien angestellt. Dies meldet schon Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon, und zu weiterer Nachricht von ihr sind auch wir nicht gelangt.

Hoffmann, Gerhard, geboren zu Rastenberg am 11. November 1690, studirte zu Jena Mathematik und Baukunst, und wurde 1719 Herzogl. Bauverwalter in Weimar. Hatten schon früher seine mathematischen Studien ihn bisweilen auf musikalische Gegenstände geführt, so erwachte jetzt die Lust in ihm, die Tonkunst, die er praktisch bereits als Dilettant getrieben, näher in ihrem eigentlich inneren Wesen kennen zu lernen. Unter dem Capellmeister J. W. Dresen studirte er daher die Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfange. Durch Fleiß und Talent brachte er es bald zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit. Er componirte viele geistliche Cantaten und andere Kirchenstücke. 1727 verbesserte er die Flöte, die sein Lieblingsinstrument war, durch ein Ventil, das er nachher auch an der Hoboe anbrachte, wodurch viele Unbequemlichkeiten in der Applicatur der damaligen Instrumente gehoben und mehrere andere wesentliche Vortheile gewonnen wurden. Ferner erfand er einen Zug an der Violine, mittelst welches deren Stimmung augenblicklich mit der linken Hand aus dem Chor- in den Cammerton und wieder zurück verändert werden konnte. 1728 ward er Cämmerer zu Rastenberg. Noch in demselben Jahre gab er

eine Berechnung der Temperatur heraus, die er dann 1733 noch verbesserte und erweiterte. 1734 erfand er ein besonderes Saitenmaaß, nach dem alle Arten Saiten schnell ausgewählt und in das richtige Verhältniß zu einander gestellt werden konnten. 1736 ernannte man ihn zum Bürgermeister in Rastenberg, was er auch bis an seinen Tod blieb, der aber nirgends genau angegeben wird.

Hoffmann (nach Anderen auch Hofmann), Johann Georg, wurde geboren in einem Dorfe bei Niemptsch am 24. October 1700 und war der Sohn eines sogenannten Züchners, d. h. eines armen leibeignen Webers. Nachdem er einige Jahre die Dorfschule besucht hatte, gab ihn sein Vater 1713 bei dem Organisten J. H. Quirl in Niemptsch förmlich in die Lehre als Musikus. So war es damals Sitte. 5 Jahre lang erhielt er hier Unterricht auf mehreren Instrumenten, und aus Prinz's, Werkmeister's und Heinichen's Schriften lernte er Etwas vom Generalbasse rc., weshalb er sich denn auch bald in der Composition versuchte. Nach beendigter Lehrzeit wanderte er mit 5 Thlr. Reisegeld 1717 nach Breslau und ward Bedienter des Baron von Reichenbach, der auf dem Elisabethanum daselbst studirte, und dessen Hofmeister, der nachmalige Professor Giersch, ihn in verschiedenen Sprachen und Wissenschaften nebenbei unterrichtete. In Musik bildete er sich weiter durch den Umgang mit dem Musikdirector Wilisch. Auf Empfehlung dieses Mannes erhielt er endlich am 1. September 1720 die Stelle eines Unterorganisten an der St. Elisabethkirche zu Breslau. Jetzt studirte er mit unermüdetem Fleiße Alles, was zur Musik gehört. 1728 übernahm er die Composition bei der legirten Sonnabends-Vesper-Musik, nachdem er das Jahr vorher, als Capellmeister Treu nach Prag berufen worden war, auch an dessen Stelle als Director der italienischen Oper, bei der er schon längst am zweiten Flügel dirigirte, getreten war. 1737 erhielt er die Organistenstelle an St. Barbara, und am 28. Juni 1742 die durch den Tod des M. Kirster erledigte Ober-Organistenstelle an der St. Maria-Magdalenenkirche. Als solcher starb er (in Breslau) 1780. Er war ein ausgezeichneter Orgelspieler u. gelehrter Theoretiker. In Breslau genoß er das größte Ansehen, und daß er auch im Auslande sich eines bedeutenden Rufs erfreute, beweist außer Mattheson's eigenem Lob ein anonymer Brief aus Lobenstein, den Mattheson später in seinen „critischen Briefen" veröffentlichte. Die Geschichte verdankt ihm die ausführlichen Nachrichten über den Zustand der ital. Oper, so wie der Fürstbischöflichen Capelle zu Breslau. Von seinen Werken gab er 1740 selbst ein vollständiges Verzeichniß heraus. Dem nach schrieb er 4 vollstimmige und 2 Cantaten-Jahrgänge, nebst einem auf die hohen Festtage; ein Paar Passions-Oratorien; viele andere Kirchensachen, besonders zu den Erndtefesten in der Maria-Magdalenenkirche; Serenaden, Concerte, Cantaten und Gelegenheitsmusiken gegen 400; „Musikalischer Concerte deren sämmtlich in der Baumannsche Erben Buchdruckerei Kunstverwandten, Poesie von Scheibel"; u. A. Es herrscht darin allerdings eine gewisse Steifheit und Ideenleere — allgemeine Gebrechen des Kunstgeschmacks seiner Zeit —, aber doch viel Melodie. Er selbst sagt darüber in seiner Autobiographie: „auf dem Claviere bin ich zu keinen Schwierigkeiten aufgelegt, welches theils dem Mangel ernster Anführung, theils meinem eigenen Naturell Schuld gebe. Dahero habe jederzeit das singende und gebundene Wesen dem flüchtigen vorgezogen. Mir ist die Melodie, die vernünftige Melodie, ans Herz gewachsen; harmonische Schwierigkeiten sehe ich lieber auf anderer Leute Papier" rc.

Hoffmann, Johann, ein berühmter Componist und Organist des 16. Jahrhunderts, stand in der ersten Hälfte desselben in Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle, wo er auch zu dem Gesangbuche von Michael Vehe mit W. Heintz Melodien componirte. Das ist aber auch Alles, was wir bis jetzt noch von ihm besitzen oder wissen.

Hoffmann, Johann Georg, zuletzt Organist an der evangelischen Kirche zu Niebusch bei Freistadt, war 1738 in Schlawa im Fürstenthume Glogau geboren. Von früher Jugend an durch seines Vaters Unterweisung zum Musiker gebildet, gelang es ihm, sich durch seine Kunstfertigkeit im Singen und Orgelspielen eine Choralistenstelle bei der St. Elisabethkirche in Breslau auszuwirken, in welcher er zugleich noch den Unterricht im dasigen Gymnasium benutzte. Nach dem Tode seines Vaters ward er 1763 Stadt- und Kirchenmusikus in Schlawa; als dieser Ort aber am 8. Juli 1765 abbrannte, ging er nach Niebusch und erhielt in demselben Jahre noch daselbst die obige Stelle, in der er erst 1809 starb.

Hoffmann (Gerber schreibt ihn in seinem alten Tonkünstler-Lexicon Hofmann, aber irrig), Leopold, der Vorgänger Albrechtsbergers, wurde zu Wien um 1730 geboren, und auch daselbst von den besten damaligen Meistern in der Kunst gebildet. Schon gegen 1760 erwarb er sich als Componist, namentlich durch seine Instrumentalsachen, deren er eine große Menge geschrieben hat, einen bedeutenden Ruf. 1764 ward er Capellmeister an der Cathedralkirche zu Wien und zum Kaiserl. Hofcomponisten ernannt. Zu verwundern ist, daß von allen seinen vielen Werken, die er nach der Zeit componirte, und unter welchen nicht wenige vortreffliche, im Ganzen doch nur sehr wenige gedruckt worden sind, und um so mehr, als alle übrigen durch Abschriften sich weit verbreitet und viele Freunde gefunden haben. Gerber führt nur einige Oden, 2 Vespern und 6 Trios für Violine, Violoncell und Baß als gedruckt an, und dies sind gerade H's kleinere Sachen; seine Sinfonien, Violin-, Violoncell- und Clavierconcerte, Quartette, Terzette, Sonaten ꝛc. sind Manuscript geblieben, und eben so ziemlich alle seine Vocalsachen, die sich durch angenehme Melodien, fließenden und ausdrucksvoll natürlichen Gesang auszeichneten. Er starb zu Wien gegen 1782. Seine Stelle war eigentlich Mozart bestimmt, bekanntlich aber, und wie auch oben angedeutet, erhielt sie Albrechtsberger.

Hoffmann, Franz, geboren zu Leobschütz am 8. September 1767, studirte auf dem Gymnasium daselbst und genoß in der Musik den guten Unterricht des damals berühmten Organisten Kuchelmeister. Armuths halber konnte er seine Studien nicht fortsetzen; er widmete sich daher dem Schulfache, ward Schulamtsgehülfe in Katschir, und 1794 Cantor und Regens Chori an der kath. Stadtpfarrkirche zu Ratibor, wo er am 9. Febr. 1823 starb, den Ruf eines tüchtigen Musiklehrers hinterlassend. — Sein älterer Sohn, Carl Julius Adolph H., geboren zu Ratibor am 16. Februar 1801, und von dem Vater auch in der Musik gebildet, ist jetzt Chor-Director an der kath. Stadtpfarrkirche und Lehrer des Gesanges am Königl. Gymnasium zu Oppeln. Er ist der Verfasser des 1830 bei Aderholz in Breslau erschienenen Werks „die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960 bis 1830, enthaltend biographische Notizen über schlesische Componisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger ꝛc. ꝛc.," das indessen nicht blos von schlesischen, wie der Titel sagt, sondern untermischt auch von ausländischen Mu-

sikern redet. Es ist ein gutes, mit Fleiß zusammengetragenes Werk, das immer den Dank der Literatoren verdient, und H's Namen, wenn wir auch weiter nichts Bedeutendes von ihm besitzen, unvergeßlich macht; von manchen, Gerber und anderen, Geschichtsschreibern ganz unbekannt gebliebenen merkenswerthen Männern findet man Nachricht darin; doch ist es hie und da wieder zu gar umständlich und breit, und redet von Dingen, die zu wissen Niemand begehrt, wodurch es dann unnöthig stark und daher auch unnöthig theuer geworden ist. — F. H's zweiter Sohn und Schüler, August H., geboren zu Ratibor am 23. September 1803, ist jetzt Cantor in katholisch Hennersdorf bei Laubau in der Oberlausitz.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (oder eigentlich E. Th. Wilhelm), ward am 24. Januar 1776 zu Königsberg in Ostpreußen unter sehr glücklichen Verhältnissen geboren. Für seine wissenschaftliche Bildung geschah in seiner Jugend mehr als für seine moralische Erziehung, „und das war eben der Teufel" setzt er bei seinem eigenen Geständnisse dieses Umstandes hinzu. Ein ausnehmend fähiger Kopf, machte er in Allem, was er ergriff und lernte, überraschend schnelle Fortschritte, namentlich aber in den Künsten. Von dem Componisten und Organisten Podbielsky unterrichtet, erregte er als zwölf- und vierzehnjähriger Knabe schon Aufsehen durch sein fertiges Clavierspiel und seinen angenehmen Gesang. Vielleicht lag es in seinem Naturell, daß er hauptsächlich im komischen Vortrage eine wunderbare Leichtigkeit hatte. Zugleich that er sich als gewandter Zeichner, am liebsten von Karrikaturen und dergleichen, hervor, und selbst von einem seltenen mimischen Talente, für's Komische nämlich und Burleske, gab er Beweise. Nach dem Willen des Vaters aber mußte er die Rechte studiren, und gewisse veränderte Verhältnisse veranlaßten ihn auch, diese Studien recht ernstlich zu treiben. Seine Lage auf der Universität zu Königsberg war nicht mehr die frühere günstige; um sich die Zukunft zu sichern, mußte er fleißiger seyn, und durfte seinem Genie nicht mehr wie früher freien Lauf lassen. Doch übte er Musik und Zeichenkunst auch nebenbei noch sorgfältig. Nach Vollendung seiner Studien arbeitete er als Referendär bei dem Oberamtsgerichte in Groß-Glogau, und dann beim Kammergerichte in Berlin. Auch hier vernachlässigte er die früher erlernten Künste keineswegs, doch blieben sie ihm Nebensache, so daß er von den flüchtigen Producten, die seinen Talenten zahlreich entquollen, keinen Gebrauch als nur für den Augenblick machte. So schnell wie sie entstanden, eben so schnell ließ er sie auch wieder untergehen. Es war das eine Folge der außerordentlichen Regsamkeit, Gewandtheit und Unruhe seines Geistes, selbst seines kleinen leichten Körpers. Er hatte keine Lust, und wie er sich sonderbarer Weise einbildete, auch kein Geschick zum Dichten und Componiren, und wollte es daher auch nicht; nur wenn eine hehre Begeisterung für irgend eine Sache in ihm aufstieg, setzte er sich und schrieb, und auch dies gemeiniglich fast ganz ohne alles deutliche Bewußtseyn. 1800 ward er Assessor bei der Regierung in Posen; 1802 Rath bei der Regierung in Plozk und 1803 bei der Regierung in Warschau. In Polen gab es viel Neues für ihn zu thun, zu erfahren und zu genießen. Seine rastlose Thätigkeit und seine oft bewunderten geistigen Kräfte eröffneten ihm eine glänzende Zukunft. Er verheirathete sich mit einer jungen Polin, und schloß mit Zacharias Werner ein enges Freundschaftsbündniß, dem er selbst aber später nicht treu blieb. Der Einmarsch der Franzosen 1806 machte allem seinem Glücke auf einmal ein Ende. An Zurücklegung einer Habe bis dahin noch gar nicht gedacht, und ohne irgend eine Aussicht auf eine

neue Anstellung stand er, wie aus einem Traume erwacht, urplötzlich arm und verlassen da. Doch blieb ihm jener ihm angeborene Muth, der ihn fast durch sein ganzes Leben fähiger machte, Unglück als Glück zu tragen, und jene Lust zum Leben, die ihn über alle Hindernisse hinweghob, und alle seine Vorhaben mit der ganzen Kraft eines genialen und durchbildeten Kopfes verfolgen ließ. Er nahm seine Zuflucht zur Musik, gab Unterricht darin und mit dem Beistande seines Landsmanns und Freundes Reichardt auch mit Glück, indem er sich in seinen Freistunden selbst noch dem Studium der Composition und den Uebungen im Instrumentenspiele eifriger ergab. Sonderbar genug wandte er sich bei den eigenen Versuchen in der Composition auch gleich den schwierigsten Gattungen derselben zu. Er setzte aber einen Stolz in solches Verfahren und dieses kühne Vertrauen auf seine eigene Kraft war gerade das, was in den mißlichsten Lagen seines Lebens ihn stets aufrecht erhielt. So schrieb er z. B. als Erstling seiner Muse, im Vorbilde Mozart's, ein Requiem, das er nachgehends zwar nie zur Aufführung brachte, auch nie zur Aufführung bringen wollte, das aber gleichwohl durch eine Originalität der Erfindung und eine Innigkeit und Gewalt des Ausdrucks sich auszeichnet, welche alle Mängel des Technischen von dem Billigen leicht übersehen lassen. Im Herbste 1808 folgte er einer Einladung des Grafen Julius von Soden nach Bamberg als Musikdirector an dem dort neu errichteten Theater. Dieser neuen, und für ihn angenehmen Sicherstellung seiner äußeren Existenz konnte er sich aber nur kurze Zeit erfreuen. Um die Anstalt zu erhalten, versah er zwar zuletzt selbst die Stelle eines Musikdirectors, Regisseurs, Theatermalers u. s. w. zugleich, allein mancherlei andere äußere Umstände führten ihren Sturz unabweisbar herbei. Das Einzige, was er von ihr mitnahm, war der bis zum Ueberfluß reiche Stoff zu seinem später erschienenen höchst interessanten und lehrreichen Werkchen „Leiden und Freuden eines Theater-Directors." Er ertheilte nun wieder Privatunterricht in der Musik, und arbeitete für die Leipz. musikal. Zeitung. Die ersten Aufsätze, die er in diese lieferte, waren jene höchst humoristisch-originellen Darstellungen „Capellmeister Johannes Kreißler" und „Betrachtungen über Beethovens Sinfonie", die er nachgehends auch wieder in seinen „Phantasiestücken" abdrucken ließ. Beide schrieb er in einer Zeit von sechs Tagen; Beide sind aber auch das Beste geblieben, was er im Fache der Tonkunst je geliefert hat. Alle die anderen vielen Aufsätze und Abhandlungen, welche er noch in genannter Zeitung und an anderen Orten veröffentlichte, stehen so wohl nach Idee als Form ihnen bei Weitem nach. Ostern 1812 ging er als Musikdirector zu der Joseph-Secundaschen Schauspielergesellschaft, die abwechselnd in Dresden und in Leipzig spielte. Die kriegerischen Vorfälle jener Zeit in Dresden machten auf seinen regsamen Geist eher einen beglückenden, als einen niederschlagenden oder auch nur beunruhigenden Eindruck. Er war überall, wo es eben etwas Rechtes zu sehen oder zu erfahren gab, gerieth dabei nicht einmal in offenbare Lebensgefahr, was ihm aber noch Zeit und Kraft genug ließ, seinem neuen Amte trefflich vorzustehen. Doch war eben jene Regsamkeit seines Geistes auch wieder Schuld, daß er schon im nächsten Jahre sowohl mit den ersten Mitgliedern als mit dem Director der Gesellschaft in heftigen Streit gerieth, der nur mit einer Kündigung seinerseits endigte. Daran hinderte ihn nicht, daß eben damals die Kriegsheere sich der Stadt Leipzig, wo dies geschah, nahten, und er selbst Anfälle von Gicht bekam. Einige Wochen nach der Schlacht bei Leipzig, während welcher ihn Niemand gesehen hatte, suchte ihn einer seiner

Bekannten auf. Er fand ihn in einem der ärmlichsten Zimmer einer der geringsten Gasthöfe, wenig gegen Kälte verwahrt, die Füße von Gicht krumm zusammen gezogen und ein Brett vor sich liegen habend, auf dem er Carricaturen auf die „verwünschten Franzosen" zeichnete. Es sind dies jene possierlichen, aber sehr geistvollen Blätter, welche damals gestochen erschienen und viel gekauft wurden. Durch den preußischen Staatskanzler, Fürsten von Hardenberg, an den er sich wandte, erhielt er endlich im Sommer 1814 wieder eine Stelle als Kammergerichtsrath in Berlin, und als solcher ist er denn auch daselbst am 24. Juli 1822 gestorben. Fassen wir H's ganze Lebensgeschichte und sein geistiges Thun und Treiben zusammen, so ist er offenbar eine der seltensten, wunderbar hervorragenden, aber auch merkwürdig verhängnißvollen Erscheinungen auch auf dem Gebiete der Musik. Wie vorhin bereits erzählt, widmete er von Jugend auf mit einer leidenschaftlichen Vorliebe alle seine Nebenstunden dieser Kunst. Fast nur durch sich selbst zum Componisten und Dichter gebildet, brachte er in Posen das Göthe'sche Singspiel „Scherz, List und Rache" auf's Theater; in Warschau „die lustigen Musikanten" von Clemens Brentano u. s. w. Späterhin, als er in Leipzig ohne Anstellung von Carricaturenmalerei lebte, componirte er Fouqué's „Undine", die in Berlin aufgeführt wurde; und in eben jener Zeit bereitete er die Herausgabe seiner „Phantasiestücke in Callot's Manier" (Bamb. 1814, 4 Bde.) vor, die neben manchen neuen ziemlich alle seine Aufsätze in der Leipz. musik. Ztg. enthalten, und zu welchen Jean Paul eine geistreiche Vorrede schrieb. Eine tiefe ästhetische Bildung liegt denselben zu Grunde, aber auch die ganze Frivolität von Hoffmann's Charakter. Schwerlich läßt sich der stoische Uebermuth weiter treiben, als bis zu der Frage, die er schon todtkrank an seinen Freund und nachmaligen Biograph Hitzig richtete: „riechen Sie nicht noch den Braten?" Vier Wochen vor seinem Tode nämlich hatte man den Versuch gemacht, durch Brennen mit glühendem Eisen an beiden Seiten des Rückgraths herab seine schon erstorbene Lebenskraft wieder zu erwecken, denn das fürchterliche Uebel, das ihn zuletzt aufrieb, war die Rückenmarksdarre. Dieselbe Freiheit des Geistes, die er früher in der Steigerung des Genusses gesucht und gefunden hatte, erreichte jetzt den Punkt, auf welchem Epikuräismus und Stoicismus zusammentreffen. Die „Phantasiestücke", die er selbst als Fulgurationen des Enthusiasmus bezeichnete, sind wirklich auch nichts Anderes als ein lyrisches Ungestüm, das niemals zu einer bestimmten Objectivität gelangt. Eben so die Oper „Undine". So schön auch manche ihrer einzelnen Parthien sind: ihr Ganzes leidet an einem Mangel der Abrundung, eines gehaltenen Colorits. Es verflattert in der Wirkung, und kämpft ewig in jenem furchtbaren Contraste zwischen Scherz und Ernst, bei dem wir nicht wissen, ob unser Herz oder die Welt geborsten ist, denn zu dem lyrischen Elemente gesellt sich häufig bei ihm auch die Kälte der Reflexion, und so entsteht niemals eine ungetrübte Darstellung. In seinen poetischen und belletristischen Schriften, die wir aber nicht hier aufzuzählen haben, und in denen er augenscheinlich einer Jean Paul'schen Originalität nachjagt, ist das noch mehr der Fall, namentlich in der Novelle „der Feind", über die er hinstarb, wenige Augenblicke vorher noch an ihr dictirend. Bei alle dem aber gehören H's Werke noch immer zu den geistreichsten, beliebtesten u. gelesensten unserer musikalischen Literatur; hauptsächlich vielleicht, weil sie meist Gegenstände berühren, die Viele eben jetzt berührt haben wollen, oder weil sie in einer Manier verfaßt sind, die eben den meisten Musikern am besten mundet, aber nur von einem Talente wie H's zu

der nöthigen Virtuosität gebracht werden kann, und die eben deßhalb auch die Buchhändler wollen, und theuer honoriren. H. erhielt viel Geld für seine Schriften. Die Vorrede, welche er zu der von der Christianischen Musikhandlung in Berlin 1820 projectirten musikalischen Zeitung unter dem Titel „Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter" schrieb (nachher in der Cäcilia Bd. 3 pag. 1 ff. mitgetheilt), ist das letzte Musikalische, was aus seiner Feder floß, giebt aber auch die treueste Probe seiner Schreibart und Ansicht in Kunstgegenständen. Dr. Sch.

Hoffmann, Heinrich Anton, und Philipp Carl, Brüder, Beide höchst ehrenhafte Künstler, die einer älteren, jetzt fast verschollenen, soliden Zeit angehören, wo man noch nicht das Gerüste für das Gebäude nahm und Etüden in Concertsälen spielte. Der erste ward im Jahre 1770, und der zweite 1769 in Mainz geboren. Beide studirten dort auf der Universität Philosophie, Jurisprudenz und trieben aus Liebhaberei die Musik nebenbei. Der erste wählte die Violine, der zweite das Clavier und Beide brachten es bald zu großer künstlerischen Vollkommenheit. Als Mozart, der bei der Krönung des Kaisers Leopold sich in Frankfurt am Main aufhielt, eine kleine Reise nach Mainz machte, lernte er dort die beiden jungen geschickten Liebhaber kennen und gefiel sich sehr in ihrer Gesellschaft. Der Violinist spielte mit dem unvergleichlichen Componisten dessen herrliche Claviersonate mit Violinbegleitung aus A-Dur, und der Clavierspieler mit ihm dessen noch vorzüglichere Claviersonate zu vier Händen aus F-Dur. Beide Gebrüder werden noch jetzt ganz jugendlich glühend, wenn sie anfangen von der kindlichen Liebenswürdigkeit Mozart's, seinem Witz, seinem bezaubernden Spiel u. s. w. zu erzählen. Mozart gab in Mainz ein Concert, wo dann der Clavierspieler Hoffmann bemerkte, daß Mozart die Adagios seiner Clavierconcerte nicht so einfach, oder leer, spielte, wie die Clavierstimme geschrieben war, sondern zart und geschmackvoll ausschmückte, bald so, bald anders, der augenblicklichen Eingabe seines Genius folgend. Das schöne Kunstleben in Mainz wurde bald durch den schrecklichsten Gegensatz vernichtet. Der Revolutionskrieg streckte seine Tiegerkrallen auch über Mainz aus. Der Vater Hoffmann starb und unsere beiden jungen künstlerischen Liebhaber fühlten zum erstenmal den Ernst des Lebens, indem sie ohne Mittel und Unterstützung sich den Unterhalt nun selbst verdienen mußten. In dieser Noth sahen sie sich von den beiden ältlichen Damen, der Philosophia und Jurisprudentia, treulos verlassen und ein Glück war es, daß sie noch eine wahre Herzensfreundin, die sich hold durch das ganze Leben bewährte, an der freundlichen Musik besaßen. Heinrich Anton wurde Churfürstlicher Cammermusiker in Mainz und Philipp Carl gab Unterricht im Clavierspiele daselbst. So ging es einige Zeit recht leidlich, allein als bei der Belagerung von Mainz die Regierung das rothe und schwarze Buch auflegte, in welches jeder Bewohner der Festung gezwungen war, nach Wahl seinen Namen zu schreiben, und dadurch zu erklären, ob er für oder wider die Revolution gestimmt sey, so wanderten beide Künstler in das Rheingau aus. Hier fängt ihr Leben an zu divergiren. H. A. ging nach der Belagerung wieder nach Mainz zurück, wo ihn aber die Unruhen bald wieder vertrieben und dann wählte er Aschaffenburg für einige Zeit zu seinem Aufenthalte. Im Jahre 1799 wurde er beim Theater in Frankfurt am Main als Violinist angestellt. Im Jahre 1801 wurde er Correpetitor, dann im Jahre 1803 noch dazu erster Geiger. Im ersten Jahre, als der Fürst Primas Besitz von Frankfurt nahm, wurde H. Concertmeister, 1817 Vice-Musikdirector, 1819 wirklicher Musikdirector und Mitvorsteher des

Theaters. 1821, als Herr Guhr Musikdirector in Frankfurt wurde, blieb Hoffmann erster Geiger und Vice-Musikdirector, 1835 trat er nach 36jähriger Dienstzeit mit dem Alter von 66 Jahren freiwillig aus und nahm nach dortigen Theaterpensionsgesetzen seine Pension in Anspruch. So lebt er jetzt, zwar zurückgezogen von öffentlichem Wirken, allein nicht von der Kunst, und verwendet seine freie Zeit auf das Componiren in einer Kunstgattung, in welcher er von jeher sehr glücklich, und deshalb sehr beliebt und berühmt war, nämlich Duette für eine Violine und ein Violoncell. Schon in Aschaffenburg schrieb er acht solche Duetten, von denen einige den Gebrüdern Romberg dedicirt wurden. Sie zeichneten sich aus durch Fülle, Originalität und Reinheit des Satzes. Im Jahre 1831 kam von ihm bei Haslinger in Wien heraus: brillantes Duett für Violine und Violoncell, und er hat noch neuere, nicht weniger vortreffliche im Manuscript liegen, welche einem Verleger sehr nützliche Verlags-Artikel werden können. Zu den besten Sachen, die von ihm erschienen sind, gehören: 6 Quartetten für Streichinstrumente, 2 Violinconcerte, ein Concertante für zwei Violinen, 12 Lieder mit Clavierbegleitung. Philipp Carl H. ging von dem Rheingau nach Offenbach, wo er in dem Hause des kunstsinnigen Kaufmanns Bernard, der eine bessere Capelle als mancher Fürst in seinem Solde hatte, als Lehrer der Musik angestellt wurde und im Orchester die Bratschenstimme mitspielen mußte. Neben seiner Kunst trieb er noch die Naturwissenschaften, wurde einer der Gründer der Wetterauischen Naturforschenden-Gesellschaft, und lieferte zum ersten Hefte ihrer Annalen einen entomologischen Aufsatz. Auf einer Reise nach Amsterdam und einer anderen nach Wien ärndtete er überall als ausgezeichneter Künstler und als wissenschaftlich gebildeter Mann Ehre und Ruhm. In der großen Kaiserstadt genoß er das Glück, mit Haydn und Beethoven bekannt zu werden. Im Jahre 1810 benutzte er eine günstige Reisegelegenheit nach Petersburg, wo sich für ihn so glückliche Verhältnisse zeigten, daß er 11 Jahre lang dort blieb, und sich durch Unterrichtgeben in der Musik und durch Concerte so unabhängig für sein ganzes künftiges Leben machte, daß er mit dem frohen Bewußtseyn nach Frankfurt zurückkehrte, nun alle seine Zeit auf das Studium seiner Lieblings-Wissenschaft und auf seine Kunst verwenden zu können. Auch in Petersburg wurden seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse geschätzt, er wurde Mitglied der Russischen Gesellschaft der Naturforscher und genoß als genauer Freund den Umgang des Astronomen und Kaiserl. wirkl. Etatsraths Schubert. In Frankfurt spielte er wieder mehrere Male öffentlich mit dem größten Beifalle. Sein Spiel war besonders durch eine außerordentliche Präcision und Nettigkeit ausgezeichnet. Von der Composition, in welcher er sich früher mit vielem Glücke versuchte, kam er später ganz ab, allein desto eifriger betrieb er das Sammeln von Insekten und er mag wohl eine der reichsten und wohlgeordnetsten Schmetterlings-Sammlungen haben, die sich besonders durch die Sorgfalt auszeichnet, womit die zarten Kinder der Sonne aufbewahrt worden sind. Zu seinen vorzüglichsten gestochenen Werken gehören: „drei Sonaten mit Violinbegleitung bei Schott op. 2," „drei dito bei André in Offenbach," „ein Thema mit Variationen zu vier Händen," „vier Thema von Mozart mit Variationen für Clavier," „einige Rondeaus," „eine Clavier-Phantasie," „Cadenzen zu sechs Clavier-Concerten von Mozart und deren Adagio ausgeschmückt." Seine Compositionen zeichnen sich durch Reinheit des Satzes aus, so wie durch strenge musikalische Logik und Eigenthümlichkeit. Seit einigen Jahren kann er wegen gänzlicher Lähmung der Hände nicht mehr

spielen, allein sein Geist ist trotz Alter und gebrechlichem Körper noch jugendlich frisch und er nimmt heißes Interesse an Allem, was jeden Tag in dem jetzt so reichbewegten Leben Kunst und Wissenschaft Neues bieten. Zum Schlusse darf nicht unerwähnt bleiben, daß beide Gebrüder Hoffmann dankbar sich ihres trefflichen Lehrers in der Composition des Churfürstlich Mainz. Concertmeisters Kreußer erinnern. SW.

Hoffmann, Sophie, geboren zu Berlin 1803, wurde mit der Sängerin Henriette Carl im Louisenstifte zu Berlin erzogen und ihrer schönen Altstimme wegen von der berühmten Schmalz im Singen unterrichtet und für die Bühne gebildet. Sie blieb in Berlin, im Ganzen ohne besonderes Aufsehen zu machen, aber doch im Besitz mancher hübschen Rolle, die sie auch mit Beifall durchführte. Das Glück aber, das ihre Jugendgenossin im Auslande machte, verführte sie endlich, sich auch nach Italien zu begeben. Sie gefiel, und hätte sich eine glänzende Zukunft versprechen dürfen, wäre sie nicht so unvorsichtig gewesen, ein Engagement als Mezzosopran anzunehmen, wodurch sie nicht selten zu der größten Forcirung ihrer Stimme gezwungen war, die natürlich dieser nothwendig sehr nachtheilig werden mußte. Sie verlor dieselbe binnen Kurzem fast ganz, und mußte nun als warnendes Beispiel für Andere wieder nach Deutschland zurückkehren. Jetzt lebt sie in Berlin, als Gesangslehrerin in großem Ansehen, nicht aber mehr als Sängerin selbst. Ihr Unterricht wird sehr gesucht und gut honorirt. st.

Hoffmeister, Franz Anton, geboren zu Rothenburg am Neckar 1754, studirte Anfangs die Rechte auf der Universität zu Wien, wohin er schon in seinem 14. Jahre kam, und wo durch die vielen großen Musikaufführungen, denen er beizuwohnen Gelegenheit hatte, eine unwiderstehliche Neigung zur Kunst in ihm aufgeregt wurde. Er studirte die Musik, indessen doch am meisten nur für sich neben seinen juridischen Studien, und nicht zu Stuttgart, wie Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon meldet, am allerwenigsten bei Greiner, den H. gar nicht kannte. Nach Vollendung seiner Studien wandte er sich ganz der Musik zu, die er mit bewunderungswürdigem Eifer trieb; ward später dann Capellmeister in Wien, und legte endlich auch eine Musik-, Kunst- und Buchhandlung daselbst an. Gegen Ende des Jahres 1798 gab er diese und auch seine Stelle als Capellmeister auf, und ging auf Reisen. Zuerst nach Prag, wo er unter Anderen im Januar 1799 sein „Gebet des Herrn", zweimal öffentlich aufführte. Von da wollte er nach London, ging aber erst nach Leipzig, und durch manche Umstände von seiner Londoner Reise abgehalten, errichtete er hier mit dem Organisten Kühnel gemeinschaftlich das bekannte und durch seine Notenstecherei berühmt gewordene Bureau de musique, in welchem so viele Meisterwerke erschienen sind. 1805 indessen sagte er sich von allen Handlungsgeschäften öffentlich los und begab sich nach Wien, wo er ganz der Kunst und insbesondere der Composition lebte. Uebrigens sind von den in dieser Zeit von ihm geschriebenen Werken, meist Kirchensachen, fast gar keine bekannt geworden. Was wir von ihm besitzen, reicht bis zum Jahre 1800. Seine älteren Sachen verlegten Artaria, Hummel, André, Leduc und Andere, die späteren er selbst. Er starb am 10. Februar 1812 zu Wien an asthmatischen Zufällen. Die Menge seiner Werke, fast aus allen Gattungen der Composition und fast für alle Instrumente, ist wirklich zum Verwundern groß. Man wird es kaum glauben und doch ist es wahr, daß er allein für die Flöte 156 Quartette, 96 Duette, 44 Trio's, 30 Concerte und 18 Quintette schrieb, und nun kommen dazu noch viele andere größere und

kleinere Sachen, theils für ganzes Orchester, sowohl für die Kirche, als das Theater, theils auch für verschiedene einzelne Instrumente. Unter seinen größeren Werken haben besonders mehrere Sinfonien und Concerte, unter seinen dramatischen die Oper „Telemach", wohl das bedeutendste Glück gemacht. Die Namen seiner übrigen Opern sind: „Der Alchymist," „der Haushahn," „die bezauberte Jagd," „der Schiffbruch" (alle diese waren vor 1791 geschrieben), „die Belagerung von Cythere," „Rosalinde oder die Macht der Feen," „Elysium," und „der erste Kuß." Unter seinen zuletzt gedruckten Werken wurden besonders die Claviercompositionen und Maurerlieder gut aufgenommen. Läßt sich auch im Allgemeinen annehmen, daß er als Componist nicht durch eine neue eigenthümliche Schule wirklich Epoche machte, so hat er sich doch durch seine Art und Weise, für mehrere Instrumente zu schreiben, wahre Verdienste um die Cultur besonders dieser Instrumente und der Virtuosen und Dilettanten erworben, und wie viele Freude, namentlich die letzteren, an mehreren seiner Arbeiten gefunden haben und noch finden, ist allgemein bekannt. In der Singcomposition, und namentlich im erhabenen Style, arbeitete er nicht mit so vielem Glücke, als in der Instrumentalcomposition. Das hat sich besonders bei seinem „Gebet des Herrn" gezeigt. Bei seiner Anwesenheit in Leipzig führte er dasselbe mehrere Male auf, allein, so schön auch die Musik darin an und für sich zu seyn scheint, so muß man doch dem Urtheile der allgemeinen musikalischen Zeitung (1799 pag. 441 ff.) beitreten, nach welchem eben das von uns vorhin Ausgesprochene, weiter ausgeführt, bewiesen und durch vergleichende Beispiele dargelegt wird. H's ganze Blüthezeit als Componist umfaßt einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren, was wir ebenfalls eine große Seltenheit nennen dürfen, doch war es hauptsächlich die Periode von ungefähr 1784 bis gegen 1796, wo seine Beliebtheit den höchsten Grad erreicht hatte. In seinem Aeußeren war Hoffmeister ein höchst bescheidener, anspruchsloser Mann, der sich durch eine exemplarische Rechtlichkeit auszeichnete, und durch einen Thätigkeitstrieb, wie wir ihn selten bei Künstlern, seiner Kraft und seines Talentes besonders, bewährt finden. Diese Anspruchslosigkeit scheint sich auch in seinen Compositionen abzuspiegeln: nirgends ist ein Haschen und Geizen gleichsam nach Effect, nirgends aber wieder auch eine bloße Tonspielerei oder ein gehaltloser Prunk von überfüllten Harmonien oder dergleichen, sondern überall herrscht Empfindung und Natürlichkeit; Alles ist der Natur des Instruments, für welches er schrieb, angemessen, und daher Nichts eigentlich schwer auszuführen, selbst das Brillanteste nicht, und doch geeignet, den Virtuosen in dem Lichte und mit der Fertigkeit zu zeigen, womit er sich gewöhnlich nur vor einem dankbaren Publikum hören lassen will. Gerber giebt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß aller Werke H's, ausführlicher aber und noch besser geordnet enthält dieses das jetzt unter Ad. Hofmeister's Redaction bei Fried. Hofmeister in Leipzig erscheinende Handbuch der musikalischen Literatur. Es sind diese beiden Hofmeister, von denen der Letztere eine ansehnliche Musikalienhandlung in Leipzig besitzt, keine Söhne oder Nachfolger unsers Hoffmeisters, welcher zwar eine Gattin, aber keine Kinder hinterließ.

Hofhoboist, s. Hoboist.

Hofhaimer, Paul, Kaiser Maximilian's I. Hofmusikus, geboren 1459 zu Radstadt, an der Grenze Steyermarks, und gestorben 1537 zu Salzburg, in seinem eigenen, nach ihm benannten Hause, wird als der gelehrteste Componist u. kunstreichste Meister auf der Orgel seiner Zeit gerühmt, wel-

cher in einer Periode von 30 Jahren durch keinen Nebenbuhler verdunkelt werden konnte. Seine Arbeiten hatten, nach dem Zeugniß des Luscinius, immer die wahre Mittelstraße, sind streng correct, und bei aller tiefen Gründlichkeit dennoch stets gefällig, blühend und großartig stylisirt. Er setzte viele Kirchenstücke, Choräle, die Oden Horaz's, Lautenstücke, 3-, 4- und 5stimmige canonische und contrapunktische Gesänge u. s. w., von welchen die K. K. Hofbibliothek in Wien fünf handschriftliche Quart-Bände besitzt. Als Organist wird ihm eine gleiche Gewandtheit auf dem Manual wie im Pedal zugeschrieben, und in der Durchführung eines auch noch so schwierigen Thema's war er unerschöpflich; Alles aber nur durch sich selbst, da er nie die geringste musikalische Anleitung genossen hatte, und dennoch nach eigenen Grundsätzen zuerst feste Regeln für die Setzkunst entwarf. Sein kunstliebender Monarch erhob ihn, zum Lohne seiner großen Verdienste in den Adelstand, und als bei einer solennen Kirchenfeierlichkeit 1515 im St. Stephans Dome zu Wien, wo drei fremde gekrönte Häupter versammelt waren, Hofhaimer die Orgel spielte, und ein neues, bewunderungswürdiges Te Deum laudamus dirigirte, empfing er, nach des Kaisers Wunsche, durch König Ladislaus von Ungarn den Ritterschlag und die goldenen Sporen. Sein Ruf verbreitete sich auch weit in das Ausland, so daß Viele, sogar aus Italien, herzureiseten, nur um den außerordentlichen Meister zu hören, und in seiner Schülerzahl aufgenommen zu werden. Die vorzüglichen darunter nannten sich: Johann Buschner aus Constanz, Argentin von Bern, Conrad aus Speier, Johann Kotter, Schachingerus von Padua, Johannes Coloniensis am sächsischen Hofe, Wolfgangus aus Wien, u. m. A. 18.

Hofmann, 1) Johann Christian, Oboist, geboren zu Rinteln 1743, war ein Schüler von dem berühmten Oboisten Barth in Weimar; vorher aber, noch ehe er den Unterricht dieses Mannes genoß und in dessen Manier sich bildete, stand er schon als Oboist in einem Militairmusikchore zu Cassel. Gegen 1766 kam er von hier nach Weimar, und als Barth 1770 abging, trat er mit dem Titel eines Cammermusikus in dessen Stelle als erster Oboist der Herzogl. Capelle. Er soll eine ausnehmende Fertigkeit auf seinem Instrumente besessen haben. Sein Todesjahr ist nicht genau bekannt; wahrscheinlich aber fällt es in das Ende des vorigen Jahrhunderts. — 2) Melchior H., war in seiner Jugend als Capellknabe unter dem Director J. C. Schmid zu Dresden erzogen worden, und erhielt nach Telemanns Abgange 1704 das Musikdirectorat an der neuen Kirche, an der Musikschule und bei der Oper zu Leipzig. Sein Geburts-Ort und Jahr sind nicht bekannt. Das öffentliche Concert zu Leipzig gelangte unter seiner Leitung zu einem bedeutenden Rufe, eben so die Oper, für welche er auch Mehreres componirte. 1710 machte er eine Reise nach England, von der er erst 1712 wieder nach Leipzig zurückkehrte. Spätere Nachrichten fehlen. Von seinen Compositionen ist Wenig oder gar Nichts mehr übrig. Gerber führt ein vollstimmiges Kyrie und einen vollständigen Jahrgang von Festgesängen und Sonntagsstücke als noch Manuscript an. Von seinen Opern, die sich durch einen sehr gefälligen Styl ausgezeichnet haben sollen, sind nur 2 dem Namen nach bekannt: „Acontius und Cidippe" und „Rhea und Sylvia". Die letztere wurde unter anderen auch 1720 zu Hamburg aufgeführt. — Auch ein Orgel- und Instrumentenmacher, Namens Hofmann, wird aufgeführt. Derselbe lebte zu Gotha und erfand 1779 einen Doppelflügel, an welchem sich auf beiden Seiten 2 Claviere befanden, so daß 4 Spieler zugleich auf dem Instrumente spielen, alle

4 Claviere aber auch für einen Spieler gekoppelt werden konnten. — Ueber Leopold, H. A., Joh. Georg, u. a. Hofmanns, vergl. d. Art. Hoffmann, wie deren Namen richtiger geschrieben wird.

Hofmeister, s. Hoffmeister.

Höhe — Hoheit. Beide Ausdrücke, die im Grunde ein und denselben Sinn haben: die Erhebung eines Gegenstandes über einen anderen, kommen in der Musik vor, und zwar mit derselben Verschiedenheit des Sprachgebrauchs wie im gewöhnlichen Leben, das Wort Höhe nämlich im eigentlich physischen, das Wort Hoheit aber in mehr moralischem oder ästhetischem Sinne. Höhe bezieht sich auf die Tonintervalle, und man nennt diejenigen Töne hohe Töne, diejenige Stimmung eine hohe Stimmung, und die Stimme hoch, welche eine größere Anzahl und Geschwindigkeit der Schwingungen der Luft oder Saite, welches nun eben das tonerregende oder tonerzeugende Material ist, hervorgebracht werden. In diesem Sinne ist der Höhe (nämlich der Töne ꝛc.) die Tiefe entgegengesetzt. Man sieht, daß beide Ausdrücke, Höhe und Tiefe, doch auch eigentlich nur figürlich in der Musik gebraucht werden. Es findet hier keine eigentliche, sichtbare Erhebung oder Erniedrigung des einen Tones über oder unter den anderen statt. Indeß giebt es nicht wohl ein passenderes Wort dafür, und erst durch die äußere mathematische Bestimmbarkeit der Höhe und Tiefe eines Klanges entsteht ein wirklich musikalischer Ton; denn was ist dieser Anderes als ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaaß, oder — was dasselbe ist — von bestimmbarer Höhe? Die Verschiedenheit der Klänge in der Musik giebt dann die verschiedene Höhe und Tiefe der Töne, die sowohl in akustischer als ästhetischer Beziehung von großer Bedeutung in der Kunst ist. Sonderbarer Weise besteht zwischen beiden Beziehungen hier ein auffallender Widerstreit. In ersterer Hinsicht haben die neuesten mathematischen Untersuchungen ergeben, daß sich der Umfang unsers gesammten Klanggebiets sowohl nach der Höhe als nach der Tiefe hin wohl noch erweitern läßt: durch gehörige und gehörig angewandte Mittel können wir noch Töne über dem 4gestr. f und g, und noch Töne unter dem Contra C gewinnen (s. Umfang); allein betrachtet man die Summe der eigentlichen musikalischen Töne näher, so ergiebt sich, daß die wahrhaft ästhetische Sphäre der Tonkunst, durch zu weite Entfernung von den so bedeutsamen Naturlauten, im Allgemeinen bereits weit überboten ist. Schreiber dieses wenigstens ist mit noch vielen Anderen der Meinung, daß das moderne Geklimper in den höchsten und tiefsten Octaven des Pianoforte (dies ist das umfangreichste Instrument) nicht sonderlich viel Seele mehr zu athmen vermag. Nur in ganz besonderen Fällen, wo das Maaß alles gewohnten Empfindens überschritten ist, werden auch die äußersten akustischen Gränzen des Klangreichs näher zu berühren seyn mit ergreifender Wirkung. Die tiefsten, so wie auch die höchsten Töne haben eigentlich immer etwas Gespenstiges an sich: die Geisterwelt ist offen, wenn der steinerne Gast im „Don Juan" sein tiefstes „Ja" schrecklich hervordonnert, oder wenn in der „Zauberflöte" die hohen Glöckchen erklingen; in den höchsten schneidenden Tönen der Piccolo-Flöten lacht in Weber's „Freischütz", das Mark durchbebend, die Hölle. Tiefe Töne in ihrem schon gewohnteren Umfange verkünden stets Ernst und Trauer: in der äußersten einen vollen Tact hindurch gehaltenen Tiefe aller Singstimmen beginnt Händel im „Judas Maccabäus" den Chor „Klagt Söhne Juda's, klagt um Zions Leid", und wie mit einem Zauberschlage theilt die gleiche Empfindung sich allen fühlenden Hörern mit. Die höheren Töne dagegen ha-

ben stets etwas Helles und Glänzendes, das die Seele zur Freude aufzufordern scheint. Die Erfahrung eines jeden aufmerksamen Musikers bietet sicher Beispiele genug für unsere Behauptung dar. Hohe Töne sind Licht, tiefe sind Schatten. Wenn man, so meint ein ungenannter Kunstgelehrter in dem „Essai sur le perfectionnement des beaux arts par les sciences exactes" etc. (T. II. Par. 1803), einen ausgehaltenen Ton nicht unschicklich mit einer geraden Linie vergleichen darf, so können hohe und tiefe Töne der Imagination eben so leicht Figuren zeichnen, als die spitzen oder stumpfen Winkel es für das Gesicht thun, und in dieser, der Musik hier zugeschriebenen eigentlich plastischen Kraft, findet er denn mehrfache Gründe für die Möglichkeit ihres bestimmbaren Ausdrucks. Es bedarf indessen hierbei solcher bildlichen Wendungen gar nicht einmal; aus allen Modificationen der Klänge tönt stets ganz deutlich ein gewisser Charakter hervor, so wie er schon in den natürlichen Stimmen selbst begründet liegt. Der Ueberzeugung giebt sich auch Schubart in dem Anhange zu seinen Gedichten Thl. 3 pag. 231 (ed. 1825) und den „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 4 hin, und E. G. Baron in seinem „Versuch über das Schöne" (Altenb. 1757). Vergl. auch Cäcilia Bd. 3, pag. 17 ff. — Der Begriff des Wortes **Hoheit** fällt in der Musik mit dem des **Erhabenen** oder der **Erhabenheit** zusammen, weshalb denn darüber auch dieser Art. nachzulesen ist. — Unter **hohen Stimmen** in der Orgel versteht man alle Manualstimmen unter 8′, und alle Pedalstimmen unter 16′, alle Manualquinten unter $2^2/_3$′, alle Pedalquinten unter $5^1/_3$′, alle Manualterzstimmen unter $3^1/_5$′, und alle Pedalterzstimmen unter $6^2/_5$′, denn da alle Manualstimmen zu 8′ und alle Pedalstimmen zu 16′ die rechte Tonhöhe haben, so sind alle an der Zahl kleinere Stimmen hohe, und an Zahl größere tiefe Stimmen.

Hohenthal, Elise Gräfin von H. — **Städteln**, eine geb. **Ehrhardt** aus Wien (1804), hatte vor ihrer Verheirathung mit dem Grafen H. in Leipzig (1828) einen bedeutenden Ruf als Sängerin. Sie erhielt ihre musikalische Bildung in Wien, und von der Natur mit schönen Mitteln, auch einem anziehenden Aeußeren ausgestattet, krönte gleich ihre erste Darstellung auf der Wiener Hofopernbühne der glücklichste Erfolg. In der letzten Zeit ihres öffentlichen Künstlerlebens war sie bei dem Stadttheater zu Leipzig angestellt. Vorher aber hatte sie auch einige kleinere und größere Reisen durch Deutschland gemacht, unter anderen nach Dresden, wo ihr jetziger Gemahl sie zuerst kennen gelernt zu haben scheint, und wo auch ihr Gesang den außerordentlichsten, allgemeinsten Beifall erhielt. So viel wir wissen, lebt sie jetzt auch wieder zu Dresden. Ihr Gatte ist derselbe Graf von H., welcher, ein großer Freund der Kunst, 1831 mehrere historische Aufsätze, aus Burney's musikalischem Reiseberichte gezogen, in die Leipz. allgem. musikal. Zeitung lieferte, und auch noch neuerdings (1835) ebendas. pag. 173 dem Sänger Benincasa in einem gut geschriebenen Nekrologe ein würdiges Denkmal setzte. Seit der Zeit ihrer Verheirathung trat natürlich die Gräfin H. nicht mehr öffentlich auf. S.

Hohlfeld, geboren zu Hennersdorf in Sachsen 1711 und gestorben zu Berlin 1771, lebte in seinen jüngeren Jahren hier als Posamentirer. Viel natürliches Talent und eine seltene Liebe zur Mechanik führten ihn endlich dieser zu. Er zeichnete sich unerwartet schnell darin aus, so daß sogar Euler und Sulzer auf ihn aufmerksam wurden, und seine Studien bestens beförderten, Letzterer zu dem Zwecke ihn auch in sein Haus aufnahm. Als 1747 der Londoner Mechaniker Creed, und 1751 Unger zu

Einbeck die Möglichkeit einer sogenannten Improvisirmaschine, d. h. einer Maschine auseinandersetzten, welche die Töne, indem sie auf dem Claviere gespielt werden, unmittelbar auch aufschreibt, war er der Erste, der dieselbe wirklich zu Stande brachte. 1752 legte er sie der Königlichen Academie zu Berlin zur Prüfung vor. Sie bestand, der Hauptsache nach, aus 2 Cylindern, welche auf dem Flügel befestigt waren, und deren einer das Papier auf-, der andere es abwickelte. Die Töne wurden mittelst anschlagender Bleifedern durch Punkte und Striche angedeutet, und hernach als wirkliche Noten niedergeschrieben. H. erhielt von der Academie 25 Thaler dafür, behielt aber seine Maschine, und ging auf ein Rittergut des Grafen Podewils bei Berlin. Dort soll, wie Gerber meldet, die Maschine 1757 bei einem Brande verloren gegangen seyn; allein nach dem Tode H's kaufte sie die Königl. Academie an sich, und jene Angabe ist somit falsch. Eine andere für den Musiker interessante Erfindung von ihm ist ein Bogenflügel, den er 1754 dem Könige von Preußen gab (s. Bogenclavier). 1765 erhielt er von demselben eine Gnadenpension, die er auch bis an sein Ende behielt. 6.

Hohlflöte, sonst **Hohlpipe**, auch **Thunflöte**, eine für sich allein und im vollen Orgelwerke herrlich wirkende Labial- und Manualstimme zu 8′ und 4′, deren Pfeifen entweder von Holz oder Metall, und am zweckmäßigsten offen, von etwas weiterer Mensur wie die des weitesten Principals, und mit so hohem Aufschnitte verfertigt wurden, daß der Ton durchaus keine Schärfe hat. Ursprünglich waren die Pfeifen cylinderförmig, um aber das Hohle und Volle ihres characteristischen Tones noch mehr zu bewirken, wird ihnen oft die Form der Gemshornpfeifen gegeben, von denen sie sich durch mehr Weite und Breite im Labium, und durch eine weitere Mündung unterscheiden. Die Pfeifen von Holz geben dieser Stimme mehr ihren characteristischen Ton, als die von Metall. Wenn sie gleich ursprünglich nur eine Manualstimme war, so findet man sie doch auch hie und da als Pedalstimme 16′, unter der Benennung **Großhohlflöte 16′**. Biermann S. 5 sagt, daß Hohlflöte 8′ auch Subbaß und Thunbaß, und Prätorius S. 132, daß sie sonst Koppel genannt worden ist. Da diese Stimme ursprünglich nur vierfüßig disponirt wurde, so hieß sie zu 2′ **Klein-Hohlflöte**; sie wird oft in älteren Schriften mit Nachthorn und Waldhorn 2′ verwechselt. Zu 5⅓′ im Manuale und 10⅔′ im Pedale heißt sie **Groß-Hohlquinte**, auch findet sie sich öfter zu 1½′ als **Quint-Flöte**, im Pedale zu 2 oder 1′ **Kleinflötbaß**.

Hohlpipe und **Hohlquinte**, s. **Hohlflöte**.

Hohlschelle, veralteter Name der **Quintatön**.

Holberg, Ludwig Freiherr von, Schöpfer der neueren dänischen Literatur, und insbesondere Stifter der komischen Bühne der Dänen, war auch ein fertiger und geschmackvoller Violinvirtuos, überhaupt ein gebildeter Tonkünstler. Er wurde 1684 zu Bergen in Norwegen geboren, und verlor seinen Vater, der sich durch eine tapfere That vom Soldaten zum Obersten aufgeschwungen hatte, schon in früher Jugend. Es konnte daher auf seine Erziehung und Ausbildung im Ganzen nur Wenig verwendet werden. Doch brachte er es durch Fleiß und Unterstützung Anderer so weit, daß er 1702 Theologie und fremde Sprachen in Kopenhagen studiren konnte. Ein Freund, den er sich unter den dortigen Musikern gewann, unterrichtete ihn nebenbei im Violinspielen und im Singen. Er liebte die Kunst und übte sie daher auch fleißig und mit aller Kraft seines ausgezeichneten Talents. Durch das Lesen von Reisebeschreibungen ward die Lust zum

Reisen in ihm aufgeweckt. Nicht im Besitz der nöthigen Mittel dazu, wandte er nun seine musikalische Geschicklichkeit zu deren Erwerbung an. Als Virtuos und Musiklehrer durchwanderte er, und mit seltenem Glücke, zuerst Holland, England, wo er zu Oxford auch zum Mitgliede der dasigen musikalischen Gesellschaft ernannt wurde, dann Deutschland, Frankreich und zuletzt sogar auch Italien. Hierauf lebte er wieder als Sprachmeister und Violinvirtuos einige Jahre zu Kopenhagen. Der Sage nach soll er einmal durch die Musik von einem hartnäckigen Fieber urplötzlich geheilt worden, und dies die Ursache gewesen seyn, warum er dieser Kunst sein ganzes Leben hindurch aufs Leidenschaftlichste ergeben war. 1718 erhielt er in Kopenhagen eine Professur der Metaphysik, 1720 ward er Consistorialassessor und Professor der Beredsamkeit. Jetzt erst trat auch ein poetisches Talent in ihm hervor. Er schrieb das berühmte große heroisch-komische Gedicht „Peder Paars", das in verschiedene Sprachen übersetzt worden ist; dann wandte er sich der Bühne zu, und mit einer wunderbaren Leichtigkeit verfaßte er schnell hinter einander 24 Lustspiele, die sämmtlich vielen Beifall erhielten, und von denen er nachgehends mehrere zu Operntexten umarbeitete, welche mehrere Male sowohl von dänischen als deutschen Componisten in Musik gesetzt worden sind. Es sind dies die ersten dänischen Original-Lustspiele und Operntexte, und in sofern merkwürdig für die Geschichte der dänischen Kunst. Seine weiteren poetischen und schriftstellerischen Arbeiten, von welchen namentlich der satyrisch-humoristische Roman „Nikolaus Klimm's unterirdische Reise", den er zuerst in lateinischer Sprache herausgab, der jedoch gleich nach seinem Erscheinen in 7 verschiedene Sprachen übersetzt wurde, seinem Namen eine große Berühmtheit verschaffte, übergehen wir hier als für den Musiker nicht besonders merkwürdig. 1747 ward er vom Könige von Dänemark in den Freiherrnstand erhoben. Er starb 1754, und vermachte den bedeutendsten Theil seines erworbenen großen Vermögens, da er nie verheirathet war und ohne Erben starb, der Ritter-Academie zu Soroe. Dr. Sch.

Holder, William, Doctor der Theologie, auch Subdecan in der Königl. Capelle, Kanonikus an der Paulskirche, und Mitglied der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften, wurde 1615 zu Nottinghamshire geboren, und war einer der berühmtesten Kirchencomponisten und gründlichsten Contrapunktisten seiner Zeit. In Dr. Tudway's Collection befinden sich vier Anthems von ihm, die das hinlänglich beweisen. Zu der Verbesserung des Kirchengesangs seiner Parochie trug er wesentlich bei. 1669 gab er „Elements of Speech" heraus, worin sich viele lehrreiche Bemerkungen für Vocalcomponisten befinden. 1694 erschien von ihm „Of the natural Grounds and Principales of Harmony". Er starb 1697. In Hawkins Geschichte Band 4 pag. 541 befindet sich sein Bildniß.

Holfeldt (von Einigen auch **Hohlfeld** geschrieben), Virtuos auf dem Contrabaß, war aus der Graffschaft Schluckenow in Böhmen (1738) gebürtig. Von seinem Vater ursprünglich zur Handlung bestimmt, machte er 1760 auch in kaufmännischen Geschäften eine Reise nach Flandern. Da ihm aber alle seine Unternehmungen dort mißglückten, übte er sich mit mehr Fleiß auf seinem Instrumente, das er schon in seiner Vaterstadt erlernt und mit Liebe cultivirt hatte. Er brachte es schnell zu einer solchen Vollkommenheit darauf, daß er allgemein für den größten Contrabassisten seiner Zeit gehalten wurde. Daher verließ er denn auch 1765 die Handlung ganz, und reiste als Contrabaßspieler nach Paris. Er erhielt daselbst eine Stelle im Orchester der großen Oper, und ließ sich mehrmals selbst mit schwierigen

Concerten auf seinem Instrumente hören. Nach Verlauf von 10 Jahren kehrte er auf Verlangen seines Vaters wieder in seine Heimath zurück, um die Handlungsgeschäfte desselben zu übernehmen. Doch vernachläßigte er auch dabei seinen geliebten Contrabaß nicht, und noch 1775 hörte ihn der Capellmeister Reichardt auf einer Reise durch Böhmen voll Bewunderung ein Concert auf demselben in einer Dorfkirche spielen. Reichardt versichert, daß er nie in seinem Leben etwas Ausgezeichneteres auf dem Contrabasse gehört habe. Das Todesjahr H's ist nicht bekannt, wahrscheinlich aber fällt es in das letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts. 21.

Holland — Holländische Musik, siehe Niederlande — Niederländische Musik.

Holland, Johann David, geboren 1746 auf dem Harze in der Gegend von Herzberg, war Musikdirector am Dom zu Hamburg. Als Componist ward er erst in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts durch einige kleine Claviersachen und unbedeutende Vocalmusiken bekannt; dann componirte er 1780 ein großes Oster-Oratorium „die Auferstehung Christi", das in Hamburg aufgeführt ward und vielen Beifall fand; und 1790 einen Entreact für Orchester zu dem Trauerspiele „Hamlet", den Hummel in Berlin druckte. Die beliebtesten von allen seinen Compositionen waren seine Gesänge am Claviere, deren er mehrere Hefte herausgab.

Holland, Constantin, geboren 1798, gegenwärtig Musikdirector an dem Theater zu Breslau, studirte um 1822 Theologie daselbst. Guter Sänger und fertiger Flötenbläser nahm er an dem musikalischen Vereine, der sich damals unter den Studirenden Breslau's gebildet hatte, regen Antheil, ließ sich auch einige Male in öffentlichen Concerten als Flötist mit Beifall hören. Das erhöhte seine Liebe zur Musik, und 1823 verließ er daher die Universität, um sich ausschließlich der Kunst zu widmen. Er studirte nun dieselbe mit der größten Sorgfalt und in allen ihren Zweigen, und 1829 ward er von der damals neuen Theaterdirection als Musikdirector angestellt. Compositionen sind bis jetzt noch sehr wenige von ihm erschienen: einige Arrangements, kleine Rondo's, Variationen u. dergl. für das Pianoforte. Was von allen seinen Werken noch das meiste Aufsehen machte, war das österreichische Minnelied, das am 10ten Mai 1830 in dem von der Theaterdirection zu Breslau veranstalteten Concerte zum Besten der durch Ueberschwemmung Verunglückten Ost- und Westpreußens aufgeführt wurde. Gleich nach dieser ersten öffentlichen Aufführung hat sich dasselbe durch Abschriften weit verbreitet. Lwe.

Holländer, eigentlich Holland, gewöhnlich aber nur Holländer genannt, Christian, ein niederländischer Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, war am Hofe des römischen Kaisers Ferdinand I. angestellt, von wo ihn später der Herzog Wilhelm V. von Baiern als Capellmeister berief. 1570 erschienen von ihm zu München 4- bis 8stimmige „Neue deutsche geistliche und weltliche Liedlein", dann 4- bis 8stimmige „Cantiones sacrae"; 1573 ein „Fasciculus triciniorum"; und endlich zu Nürnberg noch „Cantio, in qua rusticus obsecrabat virginem", nebst anderen Liedern. Dieses sind wenigstens die noch von ihm vorhandenen Werke; ohne Zweifel aber hat er noch mehrere geschrieben.

Hollmann, Madame, eine geb. Crux aus Baiern (1774), war Virtuosin auf der Violine, und als solche eine Schülerin von dem Concertmeister Fränzl. Schon in ihrem 13ten Jahre (1787) ließ sie sich vor dem Kaiser in Wien, und vor dem Könige von Preußen zu Berlin, auch zu

Hamburg in mehreren öffentlichen Concerten mit allgemeinem Beifalle hören. Auch Clavier spielte sie sehr fertig, und war eine gewandte Zeichnerin. Noch mehr entwickelte sich später aber bei ihr ein ausgezeichnetes Gesangstalent, und als sie 1792 ihrem Vater, Anton Crux, nach Berlin zu den damals daselbst angestellten Hoffesten folgte, glänzte sie neben ihrem Violinspielen auch als eine angenehme und kunstfertige Sängerin, sowohl wieder vor dem Könige als auch im Nationaltheater. Die Dichter Berlins wetteiferten damals in der Besingung ihrer schönen Talente und in der Verbreitung ihres Rufs. 1794 verheirathete sie sich an einen gewissen Hollmann, und trat nun 1797 zum ersten Male als Madame Hollmann auf dem Theater zu Mainz als Sängerin auf. Anderen Nachrichten zufolge soll dieser Hollmann ein Holsteinischer Edelmann gewesen seyn, der sie von Mainz dann mit auf seine Güter nahm, und von der Musik ganz abwandte. Es gewinnt diese Sage dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß nach der Zeit auch so wenig von einer Mlle. Crux als von einer Mad. Hollmann Etwas in der musikalischen Welt bekannt geworden ist. Wenn Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon meldet, daß sie in Churfürstl. Pfalz-Bairischen Diensten gestanden habe, so widerspricht er dem mit Recht in seinem neuen Lexicon. 9.

Höllmayer, Franz, Kaiserl. Oesterreichischer Hofmusikus und Virtuos auf dem Fagott in Wien, geboren daselbst am 22sten März 1777. Er wurde von Wien aus wiederholt als Meister seines Instruments gerühmt; doch ist nie bekannt geworden, daß er sich je außer seiner Vaterstadt habe hören lassen. v. Wzrd.

Holluba, oder Holuba, Franz und Wenzel, zwei Brüder, und Beide fertige Waldhornisten, wahrscheinlich aus Böhmen gebürtig, blühten besonders in den 60- und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit sie zuerst in der Capelle zu Cassel, nachher aber bei dem italienischen Theater zu Paris angestellt waren. Hier lebten sie auch noch 1788, und vermuthlich sind sie auch nie wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Ob die Duette für zwei Hörner, welche wir unter dem Namen Holluba besitzen, einem dieser beiden Brüder, oder Beiden zugleich angehören, ist nicht entschieden, doch mehr als wahrscheinlich.

Holly, Franz Andreas, geboren 1747 zu Böhmisch-Luba nahe bei Linz, und gestorben den 4ten Mai 1783 zu Breslau. Er vollendete seine Studien im Prager Jesuiten-Collegium, wurde alsdann Novize bei den Franziskanern, verließ aber diesen Orden wieder vor dem abgelegten Gelübde, um ausschließlich durch die Musik, als Meister im Clavier- und Orgelspiele, sich zu ernähren. Binnen kurzer Zeit trat er das Musikdirectorium bei Brunian, Impressar des damaligen sog. Kotzentheaters, an; ging 1769 zu Koch nach Berlin, und bekleidete zuletzt dieselbe Stelle bis zu seinem Lebensende bei der Wäser'schen Gesellschaft in Breslau. Folgende Bühnenwerke von seiner Composition sind, größtentheils mit Beifall, zur Darstellung gekommen: „der Bassa von Tunis"; „die Jagd"; „das Gärtnermädchen"; „der Zauberer"; „das Gespenst"; „Gelegenheit macht Diebe"; „das Opfer der Treue"; „der Patriot auf dem Lande"; „der Tempel des Schicksals"; „Deukalion u. Pyrrha; „der Irrwisch"; „der Waarenhändler von Smyrna"; „die Verwechslung"; „der Tempel des Friedens"; „der lustige Schuster"; ferner schrieb er mehrere große Ballets, Ouverturen, Zwischenmusiken, Chöre und Märsche zu Hamlet, Macbeth, Galora von Venedig, u. Hanno, Fürst im Norden; auch verschiedene Kirchenstücke, Vespern, Motetten, Te Deum laudamus, Salve Regina 2c. 81.

Holuba, s. Holluba.

Holz, das zu Instrumenten benutzt werden soll, muß, von welcher Art es auch ist, gesund, d. h. ohne Wurmfraß, nicht verlegen, d. i. zu alt, möglichst gerade gewachsen seyn (zur Vermeidung des Wurms schlage man es in den Monaten December u. Januar); es muß so wenig Aeste als möglich haben, das eichene gehörig ausgelaugt u. in der Luft im Schatten getrocknet werden. Bäume, welche vom Winde gefällt sind oder vom Raupenfraße gelitten haben, taugen zum Instrumentenbau nicht. Das zu den Resonanzböden, Windführungen, Windbehältern, Bälgen und Pfeifen muß entweder ganz ohne Aeste seyn, oder diese, wenn sie in sonst brauchbarem Holze vorhanden sind, müssen ausgestochen, der Ausstich aber mit Holz ausgefüllt und gehörig beledert werden. Das kiehnene Holz muß weder blau angelaufen seyn, noch Harz von sich geben. Feuchtes Holz wirft sich, veraltetes ist ohne Kraft und ohne Elasticität, daher leicht zerbrechlich und zum Vibriren untauglich; das vom Windbruche und Raupenfraße nimmt in kurzer Zeit dieselben Eigenschaften an. Aeste fallen, wenn das Holz von der Sonnenhitze ergriffen wird, aus. Harziges Holz vibrirt nicht, und giebt keinen klaren Ton; blaues Holz ist nicht regelmäßig getrocknet, und giebt den daraus gearbeiteten Dingen ein unsauberes Ansehen. Von kiehnenen Brettern wird der harzige Theil derselben, von eichenen Brettern der Splint zu nichts Anderem, als höchstens zu Leisten oder sonstigen unbedeutenden Nebendingen verarbeitet. Von Tannen-, Kiehnen- und Kiefernholz ist das weißeste und klarjährige, oder doch das von nicht zu alten Bäumen das beste, von dem eichenen das hellgelbe, von beiden das feinadrige; das dunkelgelbe u. grobadrige wirft sich u. reißt leicht auf. Um alle Arten, namentlich das Tannenholz, gegen den Wurmstich möglichst zu sichern, ist es (jedoch nicht bei Clavier-Resonanzböden, mehr bei Orgelpfeifen) zweckmäßig, wenn das verarbeitete Holz, vor Zusammensetzung der einzelnen Theile zu einem Ganzen, mit einem Absude von einem Theile Wallnußblätter und drei Theilen Wermuth, in welchem man auf ein Quart 3 Loth Alaun und 4 Loth Kampfer auflöst, tüchtig und heiß bestrichen wird. — Alle winddichten Orgeltheile müssen von gleicher Holzart und gleichfaserig laufend seyn. Kiehnene zweizöllige Bretter sollten vor dreijähriger, solche eichene Bretter vor vierjähriger Trocknung nicht zur Orgel verarbeitet werden. — Das Prädicat Hölzern wird auch vom Tone gebraucht, wenn demselben bei einer gewissen Magerkeit Helle und Klarheit abgeht. — Hölzerne Pfeifen, oder Pfeifen aus Holz gearbeitet, werden für eine Orgel disponirt 1) um Kosten für Metall zu ersparen; 2) um Stimmen zu erhalten, deren Toncharacter durch keine andere Massen als nur durch hölzerne Pfeifen erzielt werden kann. Je härter die Holzart ist, desto körniger; je weicher sie aber ist, desto weicher u. sanfter kann der Ton erzielt werden, wozu freilich auch Mensur, Aufschnitt und Intonation das Ihrige beitragen. Von welcher Beschaffenheit das zu Pfeifen nöthige Holz seyn muß — s. oben. Die Pfeifen müssen im Innern möglichst glatt gehobelt, und mit Leim und Bolus glatt verstrichen werden, was besonders dann zweckmäßig ist, wenn ein vorzüglich körniger Ton verlangt wird, weil sich durch diesen Anstrich die Holzporen verstopfen, die Pfeifen dadurch aber mehr Consistenz, folglich auch eine bedeutendere Ascillationskraft erhalten, die auf Klarheit und Kraft des Tones merklich einwirkt. Die Zusammensetzung der 4 Pfeifenwände, sobald die Pfeife nicht über 2' Länge hat, geschieht bedinglich durch Leim, die der größeren durch Leim u. hölzerne Nägel; die zu einer 32füßigen Stimme gehörenden größten Pfeifen werden, der Dauer wegen, außerdem noch an ihrer Mündung durch zwei

über's Kreuz laufende eiserne Stangen mit einander verbunden. Man arbeitet sie theils offen, theils halb und theils ganz gedeckt; alle sind unten mit einem Brette (Pfeifenboden) verspundet. In die Mitte dieser Verspundung wird ein Loch (Fußloch) gebohrt, wohinein eine runde Röhre (Pfeifenfuß) von hartem Holze winddicht befestigt wird, deren Länge sich darnach richtet, wie hoch der Aufschnitt der Pfeife zu stehen kommen soll; ihre Weite richtet sich nach dem Bedarfe des Windzuflusses. Da dieser Fuß auf dem Pfeifenkessel winddicht anschließend stehen muß, so muß er unten völlig rund seyn und diesem genau angepaßt werden. Durch ihn geht der Orgelwind zum Pfeifenkasten (d. i. der Raum zwischen dem Pfeifenboden und dem darüber liegenden Kerne), von da zur Luftspalte, aus dieser zum Labium [hölzerne Pfeifen haben kein Unterlabium, statt dessen eine Verspundung (Vorschlag), die weder festgenagelt noch angeleimt, sondern zweckmäßiger mit Schrauben befestigt wird], an dem er sich schneidet, daher tönend wird, und sodann in den Pfeifenkörper, wo der Ton, nach dessen Länge seine Höhe oder Tiefe, nach dessen Weite seine Fülle erhält. Das Labium einer hölzernen Pfeife ist so lang, als es im Innern breit ist, und muß nach der Luftspalte hin schräge laufen, und scharf abgekantet werden, welche Schräge man Hallen, Randdach nennt. Wenn ein vorzüglich kräftiger Ton herbeigeführt werden soll, so macht man das Labium von Zinn oder Metall. Der Kern ist ein zum Pfeifenkörper verhältnißmäßig großes und starkes Brett, das zur Bildung der Luftspalte (d. i. der Raum zwischen dem Kerne u. Vorschlage) von Hinten nach Vorne hin schräg und scharf abgekantet, auf dem Grad, horizontal eingeschoben mit den Seitenwänden der Pfeife so wie mit ihrer Hinterwand, winddicht durch Leim verbunden wird. In kleine Pfeifen wird kein eigner Kern gelegt, sondern statt seiner ein massiver Pfeifenboden (Pfeifenklotz) vom Fußloche an bis nach Vorne hin so gewölbt und scharf ausgeschnitten, als es zur Bildung der Luftspalte nöthig ist. Das Aufschrauben des Vorschlags, der, um recht winddicht anschließen zu können, sehr gut abgerichtet und rauh beledert wird, ist deshalb zweckmäßig, um ihn in vorkommenden Fällen leicht und bequem, ohne der Pfeife Nachtheil zu bringen, abnehmen zu können. Es ist gut, wenn die Köpfe der Schrauben ein wenig stark sind, einen tiefen und weiten Einschnitt erhalten, damit sie vom Schraubenzieher sicher gefaßt werden können. Von einer intonirten Kernpfeife sagt man: sie ist auf den Kern; und wo statt des Kernes ein Pfeifenklotz steht: sie ist auf den Vorschlag intonirt. Bei letzterer Art zu intoniren kann sicherer und genauer verfahren werden, weil, wenn eine Luftspalte nicht gerathen ist, ein neuer Vorschlag weit leichter gemacht, als ein neuer Kern eingesetzt werden kann. Siehe Mehr unter Gedact, Pfeife und Flauto. — Ueber hölzernes Pfeifenwerk vergl. Pfeifenwerk. — Hölzernes Principal ist eine Principalstimme, deren Pfeifen von Holz gemacht sind; es wird nur für eine schwache Orgelabtheilung, als etwa für ein drittes oder viertes Manual, disponirt, oder überhaupt für ein Manual, dessen Stimmen nur aus hölzernen Pfeifen bestehen, so wie zu 8- oder auch zu 16füßigen Pedal-, zu großen Quint- und Terzstimmen.

Holzapfel, Johann Gottlob, am 1sten Mai 1737 zu Odershausen im Waldeck'schen geboren, wo sein Vater Prediger war, studirte in Halle Theologie, ward dann zum Pfarrer befördert, und zuletzt zum Inspector der Kirchen und Schulen der Herrschaft Schmalkalden in Hessen, wie auch zum Oberpfarrer in der Stadt gleiches Namens. Im Besitze gründlicher theologischer Gelehrsamkeit machte er sich besonders durch einen Versuch

bekannt, die protestantischen Partheien zu einer Kirche zu vereinigen. Doch wir übergehen seine Verdienste dieser Art, und wenden uns zu dem, was er für die Tonkunst zu wirken versucht hat. Wenn er auch nicht selbst in die Tiefen der Musik eingedrungen war, so gehörte doch von früher Jugend an die Beschäftigung mit derselben zu seinen schönsten Freuden. Innigst durchdrungen von ihrem hohen Einfluß auf die Veredlung des Menschen, galt sie ihm als ein wesentlicher und unzertrennlicher Bestandtheil der öffentlichen Gottesverehrung, und daher war er unablässig bemüht, die edelste der Künste überall in seinen Aemtern zu empfehlen, und deren Einführung zu bewirken. Dies geschah besonders in seiner amtlichen Stellung zu Schmalkalden. Nach dem Tode des damaligen Organisten gelang es ihm nämlich, den berühmten Vierling für seine Kirche zu gewinnen, und in ihm, der bald sein innigster Freund ward und stets geblieben ist, hatte er ganz den Mann gefunden, dessen er zur Erreichung seiner längst genährten Absicht bedurfte. Durch das vereinte Streben Beider kam es bald dahin, daß in der Stadtkirche monatlich wenigstens zweimal ein erbauliches Werk der Tonkunst aufgeführt werden konnte, und von hier verbreitete sich die Kenntniß der Musik durch die Schullehrer, welche nach Holzapfels Anordnung unter der verständigen Leitung Vierling's gebildet wurden, auch in den Landgemeinden. Viel war jedoch zu thun übrig, um dem eigentlichen Kirchengesange seine Würde und Wirksamkeit neu zu verschaffen. Ein veraltetes Gesangbuch, dessen Lieder eine düstere Dogmatik, oft in lateinischer Sprache, athmeten, mußte entfernt werden, so sehr auch der bejahrte Theil der Gemeinde an demselben hangen mochte. Nicht ohne selbst Lebensgefahr führte er ein neues verbessertes Gesangbuch ein, in dessen Anhang auch einige von ihm selbst gedichtete Lieder enthalten sind. Es wurde dann auch Vierling, und besonders durch ihn, aufgemuntert und unterstützt, auch bessere Melodien zu verbreiten, ein neues Choralbuch zu verfassen, welches nach seinem Erscheinen, mit einer Vorrede von Holzapfel begleitet, den verdienten Beifall der Kenner erhielt. H. starb, allgemein geliebt und geachtet, am 21sten Juni 1804. Das Andenken an seine großen Verdienste um Verbesserung des Kirchengesanges ist ihm geblieben. G.

Holzbauer, Ignaz, 1711 zu Wien geboren, war der Sohn eines Lederhändlers, der ihn zum Rechtsgelehrten bestimmte. Zu dem Ende mußte er auch die lateinischen Schulen besuchen; doch blieb die Neigung zur Musik stets bei ihm vorherrschend. Um einigen Unterricht darin zu erhalten, machte er die Bekanntschaft mit den Singschülern des St. Stephanschors. Für allerhand kleine Comödien, die er denselben verfertigte, unterrichteten sie ihn: der Eine im Gesange, der Andere auf dem Claviere, der Dritte auf der Violine, auf dem Violoncell u. s. w., so daß er endlich mit ziemlich allen Instrumenten nothdürftig bekannt wurde. Die Theorie der Musik studirte er heimlich nach Fux's „Gradus ad Parnassum", und mit solchem Fleiße, daß er sich bald stark genug glaubte, selbst Sinfonien, Concerte u. dergl. zu componiren. Diese ersten Früchte seiner Muse legte er seinen bisherigen Lehrern in der Musik vor, und sie erhielten den ungetheiltesten Beifall. Ein persönlicher Schüler von Fux ist er nie gewesen. Auf des podagrakranken Mannes Rath aber wollte er nach Italien gehen, und nahm zu dem Zwecke vorerst Dienste als Secretär bei dem ihm sehr gewogenen Grafen Thurn, eigentlich aber nur als Musikus, denn dem Grafen gefiel nichts an ihm als sein Gesang. Mit demselben reiste er nach Laibach, und von hier endlich mit einem Wiener Arzte nach Venedig. Sein Entschluß, sich hier in der Musik weiter auszubilden, ward durch eine

Fieberkrankheit, die ihn zwang, wieder nach seiner Vaterstadt zurückzukehren, vereitelt. Doch hatte unterdessen auch sein Vater seinen früheren Plan mit ihm aufgegeben, und erlaubte ihm, sich nun ganz der Musik zu widmen. Kaum wieder genesen folgte er einem Rufe des Grafen Rottal als Capellmeister nach Mähren, wo er dessen italienischer Oper vorstand. Um 1745 kam er nach Wien zurück, und ward als Musikdirector am dasigen Hoftheater angestellt; seine Frau, welche er in Mähren geheirathet hatte, als Sängerin. Zwei Jahre später ging er mit dieser wieder nach Italien: Mailand, Venedig u. s. w., wo sie drei Jahre verweilten. Von hier aus folgten Beide dann 1750 einem Rufe nach Stuttgart. Während seines Aufenthalts daselbst componirte er ausschließlich für die Kirche und die Cammer, unter Anderem die Oratorien „Isaacco" und „la Betulia liberata", 21 Messen, 37 Motetten, Miserere's u. s. w. Die Opern, Operetten und Ballette, welche er früher zu Wien schon componirt hatte, schätzte er selbst nur als Jugendarbeiten, und brachte sie nie zur Aufführung. In Italien hatte er seine Zeit hauptsächlich nur auf das Studium der Kunst verwandt. 1753 erhielt er den Auftrag, für das neu erbaute Churfürstliche Hoftheater zu Schwetzingen das Schäferspiel „Il figlio delle Selve" zu componiren. Bei ihrer Aufführung erhielt diese Oper so allgemeinen Beifall, daß er in demselben Jahre noch als Capellmeister nach Mannheim berufen ward, wo er sein Amt mit der neuen Oper „Issipile" antrat, und nachher noch mehrere Pastorales und Singstücke componirte, unter denen besonders „l'Isola disabitata" und „Don Chisciotte" (eine halbkomische Oper) das meiste Glück machten. 1756 unternahm er eine dritte Reise nach Italien, und zwar nach Rom, um die päbstliche Capelle kennen zu lernen. Auf seiner Rückreise besuchte er Florenz, Bologna, Venedig und noch einmal Wien; 1757 componirte er zu Turin, wohin er zu dem Zwecke von Mannheim expres gereist war, für das Königl. Theater die Oper „Nitetti", und mit so glänzendem Erfolge, daß er sogleich auch von Mailand aus den Auftrag erhielt, für das nächste Jahr die Oper „Alessandro nell' Indie" für das dortige Theater zu componiren. Er reiste aber erst über Paris nach Mannheim zurück, und 1759 nach Mailand. Die Oper ward dort 30 Mal hinter einander bei stets überfülltem Hause gegeben. Die vielen Aufträge, welche nach der Zeit noch schnell auf einander von italienischen Theater-Directionen an ihn ergingen, schlug er theils Alters halber, theils weil er kein Gefallen an den damaligen italienischen Sängern fand, gänzlich aus. Er ging nach Mannheim zurück, componirte zuerst dort noch viele Instrumentalsachen, theils für Orchester, theils für einzelne Instrumente, 1768 die Oper „Ippolitto et Arricia"; dann 1772 „Adriano in Siria"; dann wieder viele Kirchensachen, namentlich Messen, Psalmen, Motetten und italienische Oratorien: „la morte di Gesu", „la Giuditta" und „Giudizio di Salomone"; 1776 schrieb er seine erste und einzige deutsche Oper „Günther von Schwarzburg" von Klein. Sie ward mit aller Pracht der Decoration und Scenerie durch's ganze Carneval des Jahrs aufgeführt, und nachher noch oftmals wiederholt. Ihr folgten dann noch die Opern „la Clemenza di Tito", „le nozzi d'Arianna e di Bacco" und „Tancred" (1782); dazwischen 1779 auch das Melodram „der Tod der Dido". Seine letzte Arbeit, die auch für die gelungenste ihrer Art gehalten wird, war eine deutsche Messe nach der Poesie des Hof-Cammerraths von Kohlenbrenner. Der dramatische Styl ist ihm durchgehends besser gelungen als der der Kirche. Er starb zu Mannheim am 7ten April 1783, nach einer siebentägigen Krankheit, an einer Brustentzündung. Kurz vorher wollte er noch ein Requiem componiren, das er auch

anfing, aber nicht vollenden konnte. Die Thätigkeit Holzbauers ist bewunderungswerth. Außer seinen vielen Berufsgeschäften und den zahlreichen Compositionen (im Ganzen über 300 Werke, worunter allein 205 Sinfonien und Concerte allerlei Art, die indessen nicht mit Unrecht vergessen worden sind) widmete er sich mit großer Aufopferung von Zeit und dem strengsten Fleiße dem Unterrichte. Mehrere vortreffliche Künstler sind aus seiner Schule hervorgegangen; auch ging er mit dem Plane um, ein Musikinstitut zu errichten, und mehrere Entwürfe dazu fand man unter seinen hinterlassenen Papieren; und dennoch wußte er Zeit genug zu erübrigen, auch ziemlich alle lateinischen, deutschen u. italienischen Dichter zu lesen; den Horaz konnte er fast auswendig. Stellen, die ihm als Lebensregeln besonders gefielen, zeichnete er aus denselben auf, und aus ihnen entstand zuletzt ein Werk, das er unter dem Titel „So denkt der Mensch und Christ" herauszugeben gedachte, aber noch im Manuscript hinterließ. Eine Autobiographie, welche man unter seinen nachgelassenen Schriften fand, und die in dem Octoberhefte des musikalischen Correspondenten von 1790 pag. 107 ff. abgedruckt ist, endigt mit folgenden Worten:

„Quid dedicatum poscit Apollinem vates?
Frui paratis, et valido mihi,
Latoe, dones et precor, integra
Cum mente, nec turbem senectam
Degere, nec cythara carentem.

Leider hat Gott über mich es anders verhängt. Nach zurückgelegtem 70sten Jahre wurde zu Anfange des Novembers 1781 mein Gehör so schwach und falsch, daß mir die Sänger in gewissen Tönen und auch die Instrumentisten falsch zu singen und zu spielen schienen. Die tiefen und starken Töne, als Baß und Horn, beleidigen meine Ohren, und die feineren Instrumente vernehme ich gar nicht. Die Sopranstimmen, wenn sie allein neben meinem rechten Ohre singen, venehme ich noch am besten, wiewohl auch von diesen einige Töne mir falsch klingen. Nachdem ich nun seit drei Monaten alle ersinnlichen Mittel gebraucht, befinde ich mich den 13ten Hornung 1782, da ich dieses niederschreibe, noch wie zu Anfange. Doch dafür sey Gott gelobt und gesegnet, daß er mich, sein unnützes Geschöpf, in diesem Leben zu züchtigen beginnt." In diesem Zustande schrieb er denn auch seine letzte Oper, den „Tancred", und doch gefiel dieselbe bei ihrer Aufführung in München, der er zwar nicht selbst beiwohnen konnte, so sehr, daß die Critik nicht genug des Lobes über sie zu sagen wußte. Der Hauptvorzug der sämmtlichen Werke H's besteht in der innigsten Verschmelzung einer ausdrucksvollen und fließenden Melodie mit der strengsten harmonischen Reinheit des Satzes, oder — wie Schubart in der Leipz. musik. Zeitung 1804 pag. 273 über ihn sagt — in der mit welscher Anmuth colorirten Deutschheit; und das sind die sichersten Zeichen eines gebornen Genies.

Holzbogen, Joseph, Violinist, starb als pensionirter Herzoglicher Cammermusikus zu München 1779. Burney, der ihn noch 1772 daselbst hörte, sagt in seinem Reise-Tagebuche über ihn: „H. besitzt eine große Fertigkeit in der Hand, zieht einen schönen Ton aus seinem Instrumente, und hat mehr Feuer, als man bei Jemand aus der Tartinischen Schule (H. war ein Schüler Tartini's) erwartet, welche sich mehr durch Delicatesse, Ausdruck und sehr feinen Vortrag, als durch Lebhaftigkeit und Abwechselung auszuzeichnen pflegt. Dieser Mann schrieb sehr gut für sein Instrument, und spielte ein meisterhaftes Concert von seiner eigenen Arbeit." Dennoch ist unsers Wissens von allen seinen Werken keins gedruckt wor-

den. Im Manuscript sind 6 Sinfonien, 6 Violintrio's, 1 Terzett für Horn, Hoboe und Fagott, und 1 desgl. für Fagott, Violine und Baß von ihm bekannt. 10.

Holzharmonica, s. Harmonica.

Homer. Untersuchungen über das Leben dieses berühmtesten aller Dichter hier anzustellen, hat für den Musiker zu wenig Interesse, und dann liegt dasselbe auch noch so sehr im Dunkeln, daß auch die scharfsinnigsten Forschungen noch zu keinem sicheren Resultate führten. Es genüge daher die Bemerkung, daß im Alterthume sieben Städte um die Ehre stritten, Homer's Geburtsort zu seyn. Nach seinen Gedichten wird es ziemlich wahrscheinlich, daß er aus Jonien oder von einer der nahe gelegenen Inseln stammte. Die Zeit seines Lebens fällt in das achte, neunte oder zehnte Jahrhundert v. Chr. G. Man erzählt, daß er Hauptdirector einer Singeschule in Griechenland und blind gewesen sey; doch ist auch das noch unerwiesen. Seine Gedichte, die Ilias und Odysee (diese sind noch die einzigen, für deren wahrscheinliche Authentie sich Gründe anführen lassen; die Batrachomyomachie, Hymnen und Epigramme, können durchaus nicht von ihm seyn) sind für uns in sofern merkwürdig, als darin Beschreibungen der musikalischen Wettkämpfe und mehrerer der ältesten musikalischen Instrumente der Griechen vorkommen; als Beweise für die Sache müssen jedoch auch diese Beschreibungen mit der größten Vorsicht benützt werden, da beide Gedichte unzweifelhaft in ein ganz verschiedenes Zeitalter fallen, welches nun aber ebenfalls gar nicht genau nachgewiesen werden kann. Ja Heine und Wolf, die die besten Ausgaben von jenen Gedichten besorgt haben, bezweifeln sogar, daß je ein Homer gelebt habe, und behaupten, daß alle Werke, die wir unter seinem Namen besitzen, von verschiedenen Dichtern herrühren. 48.

Homilius, Gottfr. August, geb. zu Rosenthal an der böhmischen Grenze am 2ten Februar 1714, wurde 1742 Organist an der Dresdner Frauenkirche, wo er eine Kunst auf der schönen Silbermann'schen Orgel bewies, die ihm unter Kennern und Laien die größte Ehre brachte. Nicht nur seine Fertigkeit, harmonische Tiefe, melodischer Schwung und ein außerordentlich geschmackvolles, ganz eigenthümliches Registriren wurden allgemein bewundert, sondern auch das stets Erbauliche seiner Vorträge wußte sich Achtung und Liebe zu erwerben. 1755 wurde er Musikdirector an den drei Hauptkirchen in Dresden und Cantor an der dortigen Kreuzschule, die sich im Musikalischen lange auszeichnete, und sich durch seinen treuen Eifer noch mehr hob. Alle seine Geschäfte verrichtete er mit der größten Sorgfalt, die sich an seinen Schülern belohnte. Unter diesen war namentlich auch Hiller. Von seinem Leben ist, wie vom Leben der meisten Cantoren damaliger Zeit, nicht Viel zu erzählen; es war höchst bürgerlich, einfach, anspruchlos, rechtlich; nur der sorglichsten Pflichterfüllung gewidmet, ohne alle Ruhmsucht. Was ihm Schule und Kirche an Zeit übrig ließen, verwendete er auf kirchliche Compositionen zur Erbauung seiner Mitchristen und zur Förderung der Kunst. Nie suchte er davon irgend einen äußerlichen Gewinn zu ziehen, und bemühete sich kaum, sie durch den Druck bekannter zu machen. Wer sie in Abschrift wünschte, erhielt sie. Es ist daher von seinen vielen geistlichen Musikwerken nur sehr Wenig gedruckt worden. Unter diesem befindet sich eine Passionscantate, gedichtet von Buschmann, 1775: „die Freude der Hirten über die Geburt Jesu", 1777; 6 deutsche Arien im Clavierauszuge für Freunde ernsthafter Gesänge, 1786; und mehrere einstimmige Motetten in der von Hiller in 6 Bänden herausgegebenen Mo-

tettensammlung. Weit Mehr ist im Manuscript vorhanden, z. B. mehrere Passionen und Cantaten, mehr als 30 ein- und zweichörige Motetten; ein Jahrgang Kirchenmusik auf alle Sonn- und Festtage; Choralbücher, variirte und fugirte Choräle und Trio's für die Orgel. Seine besten Werke sind über biblische Texte geschrieben, denn die Dichtungen, die er erhielt, sind so matt, wie seine Arien steif und kalt sind. In Chören hingegen ist er groß; sie sind nicht blos höchst kunstreich und gedacht, sondern auch bei der strengsten Arbeit außerordentlich fließend, gefühlt, einfach, würdevoll, so daß Kunst und Volksthümlichkeit meist auf das Herrlichste vereint sind. Nirgends ist von einem Suchen nach harmonischen Eigenthümlichkeiten oder wohl gar Sonderbarkeiten die Rede, und dennoch wird man ihnen bei aller Natürlichkeit der einzelnen Folgen die wirksamste Eigenthümlichkeit des folgerechten Ganzen im Geringsten nicht absprechen können. Daß sich Zeichen der Zeit auch an seinen Sätzen, wie in allem Anderen, gleichfalls finden, z. B. Wiederholungen der Sätze in anderen Tonarten (Rosalien), wird kein Erfahrener leugnen, aber auch nothwendig finden. Selbst seine Recitative sind vortrefflich. Am beachtenswerthesten sind die meisten seiner Motetten, auf welche, als Muster dieses Styls, weit mehr Rücksicht genommen werden sollte. Gleich meisterhaft ist er in der Kunst eines würdigen Choralsatzes. Bekanntlich hat man unsern Seb. Bach den Dürer der deutschen Musik genannt; Homilius ist mit gleichem Rechte der Cranach derselben genannt worden. Diese Vergleichungen würden sich selbst bis auf Kleinigkeiten durchführen lassen. Es sind uns von dem redlichen Cantor einige Porträts geliefert worden, von denen das beste als Titelkupfer zum 33sten Jahrgange der Leipzg. allgem. musikal. Zeitung gut benützt worden ist. H. starb am 1sten Juni 1785. G. W. Fink.

Homoeoptoton (ὁμοιόπτωτος — von gleicher Art, gleicher Endung), in der griechischen Musik der Name derjenigen Generalpause, die nicht bei Gelegenheit eines vollkommenen Tonschlusses gemacht wurde. Eine Generalpause, die auf einen ganzen Tonschluß folgte, hieß Homoeoteleuton (von ὁμοιοτέλευτος — gleich endigend, alsbald, zusammen endigend.).

Homoeoteleuton, s. den vorhergehenden Artikel.

Homophonie (von ὁμοφωνία — der Einklang), bei den Griechen diejenige Art des Gesanges, wo eine Hauptstimme von zwei oder noch mehreren anderen im Einklange (was auch in der Octave seyn konnte) begleitet ward; nachgehends und auch jetzt noch versteht man darunter jede Einstimmigkeit des Tonsatzes, gleichviel ob mit oder ohne Begleitung, also die Einstimmigkeit für sich, eines einzelnen Instruments, oder zwischen mehreren verschiedenen Stimmen oder Instrumenten. Dieselbe Bedeutung hat auch das Adjectivum homophonisch (ὁμόφωνος). S. den Art. Einstimmig. Ueber die Geschichte oder das Alter des eigentlichen homophonischen Satzes vergl. die Art. Contrapunkt und auch Musik (allgemeine Geschichte derselben), wo in letzterem von der Entstehung und Ausbildung der Harmonie die Rede ist.

Hönicke, Johann Friedrich, geb. 1755, der Componist der Operette „die Heirath aus Liebe", war viele Jahre hindurch (seit ungefähr 1780) Musikdirector und Correpetitor am Theater zu Hamburg, und starb hier am 29sten August 1809 in Folge eines Schlagflusses. Er hat auch viele Arien und Lieder componirt, die sich aber meist nur durch Abschriften verbreiteten; ebenso eine große Sinfonie in Es-Dur. Ferner ist er der Her-

ausgeber des deutschen und französischen Opern-Journals, von welchem 1797 und 1798 12 Hefte zu Hamburg erschienen. Als Violinspieler war er im Ganzen einer der mittelmäßigen Künstler, doch ein tüchtiger Vorgeiger, und das Orchester in Hamburg erfreute sich unter seiner 25jährigen Anführung eines bedeutenden Rufes, besonders in Hinsicht auf Präcision.

Hook, John, Claviervirtuos und Componist zu London, genoß schon in den 80- und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts daselbst ein großes Ansehen. Eine Menge Werke, theils für Gesang, theils für Clavier, sind zu London, einige auch zu Paris, von ihm erschienen. Die Schnelligkeit aber, mit welcher er zu arbeiten scheint, läßt im Durchschnitte auf keinen sonderlichen Werth derselben schließen. Uns sind nur einige Clavier-Trio's davon zu Gesicht gekommen, welche ganz den Character der ehemals ziemlich beliebten Wanhall'schen Compositionen an sich tragen, und wohl nicht mit Unrecht angenommen, daß auch seine übrigen Werke in demselben oder ähnlichem Style verfaßt sind, läßt sich leicht begreifen, warum sie außerhalb des Dilettantenkreises sich wenig Theilnahme in der musikalischen Welt verschafften, und warum auch von den äußeren Lebensverhältnissen H's, wenigstens in Deutschland, bis jetzt nichts weiter bekannt geworden ist.

Hooper, Edmund, war zu Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Organist an der Königl. Capelle und auch an der Westmünster-Abtei zu London, und sowohl als Componist wie auch als Orgelspieler sehr berühmt zu seiner Zeit. Es ist einer der Verfasser des Psalmenwerks, welches 1594 zu London herauskam, und starb daselbst am 14ten Juli 1621.

Höpner, Christian Gottlob, Musiklehrer in Dresden und als solcher dort sehr beliebt, auch Orgel- und Clavier-Componist, wurde geboren am 7ten November 1799 zu Frankenberg bei Chemnitz. Er ist der Sohn eines Webers, der ihn zu seiner Profession erziehen wollte, und daher die seltene Liebe zur Musik, die sich schon früh bei ihm zeigte, auf alle mögliche Art und Weise, aber vergebens, zu unterdrücken suchte. Unter solchen Verhältnissen lernte er das Clavierspielen nur durch aufmerksames Zuhören bei dem Unterrichte, den sein älterer Bruder, Christian Gottlieb, erhielt. Vierzehn Jahre alt spielte er schon ziemlich fertig Clavier, mußte es aber noch immer heimlich ohne Wissen des Vaters üben. Nun erwachte in seinem 17ten Jahre auch die Lust zur Orgel in ihm. Diese zu befriedigen, war mit noch mehr Schwierigkeit verbunden. Wie aber eine mit der Kraft des Talents verbundene wahre Liebe zur Sache gewöhnlich alle, auch die größten Hindernisse zu überwinden pflegt, und im Stande ist, so auch in dem Falle bei ihm. Nach Beendigung des wöchentlichen Frühgottesdienstes, dem er zur Freude des Vaters regelmäßig anwohnte, versteckte er sich heimlich in der Kirche, und kam erst dann wieder hervor, wenn alle Thüren geschlossen waren, und übte sich nun auf stiller Orgel, theils weil er keinen Bälgetreter hatte, theils um nicht gehört zu werden, bis Nachmittags zwei Uhr, wo die Betstunde anfing, und er Gelegenheit hatte, die Kirche wieder zu verlassen. Durch solch' rastloses Streben bewegt, gab endlich der Vater seinen vielen Bitten und dem Verlangen nach, sich wenigstens für sich selbst in der Musik frei üben zu dürfen; Unterricht jedoch ward ihm nie zu Theil. Nun verdoppelte er noch seine Anstrengung; schaffte sich von dem Lohne, den er als Webergeselle erhielt, eine Orgel mit 7 Stimmen und Pedal, und einige musikalische Lehrbücher ua, in denen er fleißig las. 1824 legte er dem Musikdirector Anacker in Freiberg seine

ersten Compositions-Versuche vor. Das strenge, jedoch wahre Urtheil dieses Mannes fiel sehr aufmunternd für ihn aus. Darauf wandte er sich an Hummel, der ihm 1827 den Rath gab, sich ganz der Musik zu widmen und zu dem Behufe seinen bisherigen Wohnsitz zu verlassen. Er ging nach Dresden, und genoß daselbst vier Jahre lang den trefflichen Unterricht J. Schneider's, aus dem er dann selbst wieder als ein tüchtiger Musiklehrer, und namentlich als ein fertiger und geschmackvoller Clavier- und Orgelspieler hervorging. Die Zeit, die ihm sein vielgesuchter Unterricht übrig läßt, widmet er ganz der Composition für seine Instrumente, und mit welchem entschiedenen Glücke, beweisen die 7, obschon eigentlich nur noch Werkchen, die bereits von ihm gedruckt worden sind. Er ist auch Mitarbeiter an dem „Orgel-Museum", das, unter Rink's Leitung besonders, seit 1834 bei Goedsche in Meissen erscheint. †.

Hoppe, Johann Gottlieb, Cantor in Hirschberg, ist am 3ten April 1774 zu Langhelwigsdorf im Kreise Bolkenhain-Landshut geboren. Sein Vater war Bauer daselbst, und der Prediger Gandlatsch und der Organist Maiwald waren seine ersten Lehrer, jener in Sprachen, dieser in der Musik. Von 1787 bis 1792 bereitete er sich auf dem Lyceum zu Hirschberg zum Studium der Theologie vor, wobei er auch, einer innern Neigung folgend, die Musik, und namentlich das Clavierspiel und Gesang, fleißig übte. Mangel an Vermögen aber und der Eltern Wille nöthigten ihn, seinen Plan zu ändern und Schulmann zu werden. In Breslau geprüft ward er 1793 Hülfslehrer in Lähn, 1795 Chorpräfect in Grünberg, und am 6ten October 1796 Organist und Schullehrer daselbst. Hier componirte er auch 1801, mit dem Organisten Walther gemeinschaftlich, sein erstes Werk, eine Cantate zur Jubelfeier der preußischen Monarchie, die der Pastor Wagner gedichtet hatte. Von seinen ferneren damaligen Versuchen in der Composition hat er wahrscheinlich deshalb Nichts veröffentlicht, weil sie ursprünglich nur Uebungsarbeiten bei dem Studium der Theorie der Musik waren, dem er sich nunmehr mit allem Eifer ergab. Ueberhaupt aber stimmt mit dem ganzen bescheidenen Wesen des Mannes ein Streben nach weiter verbreitetem Rufe, wie er durch Druckwerke gemeiniglich erreicht wird, durchaus nicht zusammen: im engen Kreise desto kräftiger zu wirken, hält er für das eigentliche Glück und die Aufgabe seines Lebens. 1808 verließ er Grünberg, wurde 1816 wieder nach Lähn, am 3ten October desselben Jahrs aber noch als Cantor an die Gnadenkirche zu Hirschberg berufen. Hier leitete er mit Eifer den Musikverein bis zu seiner Auflösung 1826, und nicht ohne wohlthätigen Einfluß auf die Musikcultur der dortigen Gegend. Um ein Musikinstitut nach Logier's System zu Hirschberg zu errichten, reiste er kurz darauf nach Berlin, und studirte jenes System unter des Meisters eigener Leitung. Es hat dies viele wesentliche Vortheile für sein ferneres Wirken als Lehrer gehabt, das ihm einen ehrenvollen Platz unter unsern Musikern anweist.

Hopser, auch **Hops-Angloise**, ein im 2/4-Tact stehender engl. **Tanz** (s. d.). In Deutschland hört man hie u. da auch von einem **Hops-Walzer** reden. Es ist das im Grunde nichts Anderes als jener englische Tanz, nur daß er anders und zwar nach Walzer-Art getanzt wird. Der Name Hopser, Hops-, kommt wohl nur von der Art und Weise her, wie die Schritte dabei gemacht werden, nämlich nicht geschleift, wie bei dem gewöhnlichen Walzer, sondern hüpfend, hopsernd. Die gerade Tactart verlangt das. Der Dreiviertel- oder Dreiachtel-Tact giebt durch seine 3 Tacttheile Zeit und Gelegenheit genug zum ruhigeren Drehen beim

Tanze, weil sich 3 Schritte in jedem Tacte darnach machen lassen; bei Zweiviertel-Tact, also auch nur 2 Schritten, aber muß dieselbe Wendung mittelst eines Sprunges geschehen. Der Vortrag eines solchen Hops-Walzers ist natürlich ebenfalls ganz gleich mit dem des eigentlichen Contretanzes: die erste Note in jedem Tacte besonders wird möglichst scharf accentuirt. a.

Horae regulares heißen bei dem katholischen Clerus diejenigen Stunden, in welchen die täglichen Andachtsübungen in der Kirche durch Beten und Singen verrichtet werden müssen.

Horatius, s. Carmen saeculare.

Hörbeder, Franz, geboren in Wien 1799, Posaunist der K. K. Hofcapelle, dessen Vater zugleich auch sein Lehrer war, und den gelehrigen Schüler nicht minder zu einem routinirten Violinspieler ausbildete. 81.

Horn, Carl Friedrich, als Christian Bachs Nachfolger Königlicher Hof-Musiklehrer zu London, starb hier zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Von Geburt scheint er ein Deutscher gewesen zu seyn; doch ist hierüber nichts Gewisses bekannt. Schon in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts kam er nach England, und von 1770 bis ohngefähr 1796 sind dort, in London, auch mehrere Clavier-Compositionen, meist Sonaten, theils mit, theils ohne Begleitung, von ihm erschienen, in deren angenehmen Melodien und harmonischen Verbindungen sich ganz die Liebenswürdigkeit abspiegelt, die an verschiedenen Orten auch von seinem Character gerühmt wird. Sein erstes Werk waren 6 Sonaten für Clavier mit Violine- und Violoncell-Begleitung. Sie erschienen 1770.

Horn, Ferdinand, Harfenvirtuos, aus Breslau gebürtig, lebte 1786 zu Berlin, 1787 zu Hamburg, 1792 wieder in Breslau, 1793 in Leipzig rc., überhaupt niemals lange an einem Orte, sondern stets umherreisend. Es war daran sein unordentliches Leben schuld, denn überall machte er Schulden, und mußte dann immer bald heimlich die Flucht nehmen, als Harfenspieler wohl, nicht aber als Mensch den besten Ruf zurücklassend. Um den Nachforschungen der Polizei zu entgehen, sah er sich auch öfters genöthigt, falsche Namen anzunehmen, und dies macht es ganz unmöglich, eine treue Geschichte seines Lebens aufzustellen, was um so bedauernswerther ist, da er, und nicht mit Unrecht, den Ruf eines der größten Harfenvirtuosen seiner Zeit genoß. An allen Orten, wo er sich hören ließ, fand er den allgemeinsten Beifall, und über sein bewundernswürdig fertiges und gefühlvolles Spiel vergaß man bald das Abstoßende seiner ärmlichen und schmutzigen äußeren Erscheinung. Seit den letzten Kriegsjahren hat man nichts mehr von ihm gehört, und wahrscheinlich fällt auch in jene Zeit das Jahr seines Todes.

Horn, Johann Gottlob, von 1779 bis 1796, wo er starb, Clavier-Instrumentenmacher und Orgelbauer zu Dresden, wurde geboren zu Nickern bei Dresden 1748, und lernte seine Kunst von 1771 bis 1773 bei dem berühmten Stein zu Augsburg, nachdem er vorher bei Keitel in Dresden sich zu einem tüchtigen Tischler gebildet hatte. Von Stein kam er dann zu Friederici in Gera, wo er bis zu der Zeit, in welcher er sich selbst zu Dresden etablirte, verblieb. Das erste Clavier, das er in Dresden verfertigte, erhielt der regierende Graf Reuß zu Köstritz, und gleich dieses erste Produkt seiner Kunstgeschicklichkeit fiel so gut aus, daß es die festeste Grundlage zu seinem nachherigen großen Rufe legte. Seine Fabrik ward bald eine der bedeutendsten in ganz Deutschland. Wohl gegen tausend Instru-

mente sind in der kurzen Zeit ihres Bestehens aus ihr hervorgegangen, und alle geben das Zeugniß, daß er einer der geschicktesten Instrumentenmacher seiner Zeit war. Sie haben sich weit verbreitet und wurden theuer bezahlt. Natürlich halten sie mit den Instrumenten heutigen Tags, wo allein der Tonumfang sich fast um zwei Octaven erweitert hat, keinen Vergleich mehr aus. Auch sein älterer Bruder — Gottfried Joseph, geboren zu Nickern 1739, war ein geschickter Instrumentenmacher. Derselbe lernte bei dem Vater das Müllerhandwerk, und übernahm später auch dessen Mühle. Zufällig kaufte er einstmals aus der Verlassenschaft des Instrumentenmachers Schwarz dessen ganzes Werkzeug, und nun entstand auch die Lust in ihm, selbst einmal sich in der Instrumentenbaukunst zu versuchen. Ein gutes natürliches Talent zur Mechanik unterstützte ihn dabei. 1772 brachte er sein erstes Clavier fertig, und 1796 hatte er schon gegen 500 Instrumente in die Welt geschickt, die den Werken der besseren gelernten Meister nicht nachstanden. Auch im Fortepiano- und Orgelbaue versuchte er sich; jedoch mit weniger Glück, weshalb er sich denn später auch blos auf die Verfertigung von Clavieren beschränkte. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Seine Mühle ward von geschickten Gehülfen geleitet. — Die Fabrik des Johann Gottlob in Dresden übernahm nach dessen Tode ein gewisser Renzsch, der sowohl darin gelernt, als mehrere Jahre als Gehülfe gearbeitet hatte.

Horn, Johann Caspar, ein kunstgebildeter Dilettant der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, lebte als Doctor der Rechte zu Dresden, und gab von 1664 bis 1681 viele Instrumental- und Vocalsachen heraus, die sich einer regen Theilnahme des musikalischen Publikums erfreuten; z. B. das „Parergon musicum", das in 5 Theilen zu Leipzig erschien, und eine große Menge 5stimmiger (Quintette) Sonaten, Allemanden, Ballette, Sarabanden u. s. w. enthielt; andere Sammlungen der Art erschienen auch 1677 zu Leipzig von ihm; ferner 1- bis 6stimmige Arien und Canzonetten mit Begleitung von 5 Violinen oder Flöten und einem Contrabaß; u. dergl. Sachen mehr, welche für die jetzige Zeit aber fast gar kein Interesse mehr haben. D.

Horn, Franz, Doctor der Philosophie, geb. zu Braunschweig am 30. Juli 1781, studirte, nachdem er auf dem Catharineum und Carolinum in Braunschweig die nöthige Vorbildung erhalten hatte, von 1799 an in Jena die Rechte, und in Leipzig dann Philosophie, Geschichte und Aesthetik, wobei er sich der damals besonders einflußreichen Schlegel'schen Schule anschloß. Von Jugend auf war er sehr fleißig, und opferte dem Streben nach einer möglichst allseitigen Bildung nicht selten selbst die nächtliche Ruhe. Das mag auch die Ursache von seinen späteren vielen körperlichen Leiden gewesen seyn. 1803 rief ihn Gedike als Lehrer am Gymnasium zum grauen Kloster nach Berlin. Michaelis 1805 ward er als ordentlicher Lehrer am Lyceum nach Bremen berufen. Im Sommer 1806 verheirathete er sich mit der ältesten Tochter des verstorbenen Gedike zu Berlin. Manche schmerzliche Leiden jedoch und eine nie unterbrochene geistige Anstrengung untergruben seine körperliche Gesundheit so sehr, daß er einem Berufe entsagen mußte, dem er mit ganzer Seele zugethan war. So kam er denn im Juni 1809 wieder in Berlin an, jedem öffentlichen Amte, das regelmäßige Thätigkeit verlangt, entsagend, und von der Zeit an blos den Privatstudien und dem Privatunterrichte lebend. Jene hat er auch auf die Kunst der Musik ausgedehnt. Die Leipzig. allgemeine musikal. Zeitung und die Zeitschrift „Cäcilia" enthalten unter der Ueberschrift „Musikalische Fragmente" viele kleinere und größere Aufsätze und Abhandlungen von ihm, die ein tiefes

Eingehen in das innerste Wesen der Kunst, ein helles Anschauen der eigentlichen musikalischen Schönheiten und lebendiges Empfinden derselben voraussetzen. Die öffentlichen Vorlesungen, welche er in Berlin bisweilen über Shakespeare hielt, gaben auch Veranlassung zu dem höchst interessanten Aufsatze „Wie hat Shakespeare die Bedeutung der Musik aufgefaßt?", welchen er im 2ten Bande der „Cäcilia" pag. 161 ff. veröffentlichte, und in welchem er die höchst characteristische Musik der Shakespear'schen Sprache durch überzeugende Beispiele aus mehreren der vorzüglichsten Dramen dieses berühmten Dichters ans Licht zieht. Von seinen übrigen Werken, welche wir, als nicht zur musikalischen Literatur gehörend, hier übergehen, haben das meiste Interesse für uns noch die „Umrisse zur Geschichte und Critik der schönen Literatur Deutschlands von 1790 bis 1818" (zweite Auflage Berlin 1821). Es sind dieselben mit Fleiß, vieler Liebe und einem bewunderungswürdigen Wahrheitssinne gearbeitet, u. die geistreichen crit. Bemerkungen, mit welchen er darin auch unsere Kunst berührt, enthalten eben so viel Beherzigenswerthes für den eigentlichen Tonsetzer und Gesangslehrer, als sie für Muster der musikalischen Critik überhaupt angesehen werden müssen. Es wäre zu wünschen, daß H. in den Tagen, die seinem Leben noch übrig sind, noch inniger sich mit der Wissenschaft der Tonkunst beschäftigte. Gewiß würde sein reges Schönheitsgefühl und tiefer Scharfblick manche Theile derselben auf eine Weise ans Licht ziehen, von welcher sie bis jetzt leider nur noch sparsam oder mit wenig Glück, auch zu geringer Kenntniß der Sache erforscht wurden. Dr. Sch.

Horn, wegen seiner ehemaligen besonderen Bestimmung zum Gebrauche auf der Jagd auch **Waldhorn** genannt; ital. Corno, Corno di Caccia; franz. Cor, Cor de chasse. In seiner bis jetzt gemein üblichen Form ist das Horn ein Blasinstrument ohne Tonlöcher, das aus einer langen von Messing-, seltener Silberblech zusammengelötheten Röhre besteht, welche in einem weiten, Sturz oder Stürze genannten, Schalltrichter endigt, um bequemer getragen und überhaupt behandelt werden zu können, mehr-, gewöhnlich 4fach rund, auch wohl anders (s. weiter unten), zusammengewunden ist, und mittelst eines metallenen Mundstücks mit conischem Kessel und schmalem Rande angeblasen wird. Die durch das Zusammenwinden neben einander gelegten Röhren sind wieder dergestalt fest an einander gelöthet, daß sie sich nicht aus ihrer Lage verschieben können. Von der Trompete unterscheidet sich das H. nicht allein durch die größere Länge seiner Röhre, den weiteren Schalltrichter, die rund geformte Windung, und den mehr sanften, weniger grellen und schmetternden Ton, sondern wesentlich auch dadurch, daß seine Röhre, nicht wie bei der Trompete, überall, vom Mundstück bis zum Schalltrichter, gleich weit oder eng, vielmehr am obern Ende (am Mundstück) am engsten (ohngefähr 1/3 Zoll weit) ist, und nun allmählig sich bis zu einem halben Zoll erweitert, von wo an dann sich schon der Schalltrichter zu bilden anfängt, der in seinem äußersten Umfange gemeiniglich eine Weite von 12 Zoll im Durchmesser hält. Dieses verjüngte Zulaufen der Hornröhre bewirkt auch, daß ihre Länge mehr als 16′ (gegen 19′) beträgt, während ihr Tonmaaß doch nur 16füßig ist, d. h. ihr tiefster Ton C eben so klingt als das tiefe C eines 16füßigen Orgelprincipals. Die Trompete steht um eine Octave höher, hat also 8 Fuß Ton, und ihre Röhre ist daher auch, weil sie überall gleich weit ist, gerade nur 8′ lang. Da das Horn, in seiner gewöhnlichsten, allgemein üblichen Beschaffenheit, ein Instrument ohne Tonlöcher ist, so enthält es natürlich auch nur diejenigen Töne, d. h. können nur diejenigen Töne ohne jedes

weitere Kunstmittel vermittelst eines mehr oder weniger starken Anblasens, verschiedener Bildung der Lippen und des Ansatzes, darauf hervorgebracht werden, die nach der Natur u. dem Wesen der sog. Aliquot- oder mitklingenden Töne (s. d.) in seinem ersten Grundtone enthalten sind. Dieser ist, allgemein angenommen, nach der Notenfigur das tiefe C, und so gestaltet sich denn folgende Tonreihe als seine natürliche Scala

die aber in Folge des 16füßigen Tonmaaßes noch um eine Octave tiefer klingt. Das ist indessen nicht so zu verstehen, als ob alle in dieser Tonreihe liegenden Intervalle in jedem Horntonstücke und zu allen Zeiten benutzt werden könnten, sondern wir wollten dadurch nur die äußersten Gränzen bezeichnen, die das H. mit seinen Klängen zu berühren im Stande ist. Um die zwischen dieser Tonreihe liegenden Intervalle auf demselben hervorzubringen, und daher auch aus anderen Tonarten als C-Dur blasen zu können, bedient man sich verschiedener Kunstmittel. Zu ersterem Zwecke zunächst des sog. Stopfens, welches in einer gewissen mehren (weiteren) oder wenigeren Hineinbewegung der halb zusammengebogenen Hand in den Schalltrichter besteht, wodurch die Luft in ihrem Ausströmen gehemmt und der Ton also nothwendig höher oder verhältnißmäßig auch tiefer klingend gemacht wird. Wie dieses geschieht, wie weit die Hand in den Trichter gesteckt werden muß, und auf welche Weise, läßt sich mit Worten nicht wohl beschreiben, sondern ergiebt sich theils aus dem eigenen Gefühle des Bläsers oder muß, wie noch so manches Andere in der Kunst des Hornblasens, theils diesem practisch gezeigt, gelehrt werden. Daher kann sich denn auch ein Hornvirtuos weniger als jeder andere Instrumentalist blos durch sich selbst oder nach einer theoretischen Hornschule bilden. Der zweite Zweck wird erreicht durch Aufsetzen verschiedener sogenannter Bügel oder Bogen (auch Setzstücke oder Krummbogen genannt) oben auf das Mundstück-Ende der Hornröhre, wodurch diese noch um so Viel verlängert wird, als nöthig ist, um ihren Grundton in den derjenigen Tonart zu stimmen, aus welcher das Tonstück geht. Begreiflicher Weise kann diese Stimmung nur nach der Tiefe zu geschehen, denn je länger eine Röhre ist, in welcher durch Vibration der Luft Töne erzeugt werden, desto entfernter sind ihre Schwingungsknoten, und desto tiefere Töne lassen sich also in ihr erzeugen, oder — was dasselbe ist — desto tiefer liegt ihr Grundton, und kürzer läßt sich die Hornröhre nicht machen. Daraus folgt dann auch der allgemeine Satz, daß ein anderes als in C gestimmtes Horn immer einen tiefer liegenden Tonumfang hat. Durch Aufsetzen solcher, die ursprüngliche Hornröhre verlängernder Bügel werden nun B-, F-, Es-, G-, A-, D- 2c. Hörner gebildet, d. h. Hörner, die in B-, F- 2c. stimmen, oder deren Grundton B, F, Es 2c. ist. Die Tonstücke für solche verschieden gestimmte Hörner werden indeß immer in C geschrieben, und nur darüber bemerkt, in welchen Tone oder besser: in welche Tonart das Instrument gestimmt werden soll. Daher die Ausdrücke Corno B oder in B, Corno Es oder in Es 2c. Die Notenfigur C klingt dann, auf einem solchen Instrumente angeblasen, immer wie B, Es 2c., und die ganze Leiter von C wie die von B, Es 2c. So entstehen Klangverschiedenheiten aller Art, die in nachfolgenden Beispielen näher

bestimmt werden. Die tiefste Stimmung ist immer die in B, welche C. in B basso bezeichnet wird, zum Unterschiede von C. in B alto (s. unten). Sie steht um eine große None tiefer als die Violine (mit Rücksicht auf das 16füßige Tonmaaß); somit klingt in der Notenschrift

a.

wie

die Stimmung in D steht eine kleine Septime tiefer als die Violine. Jener Satz a klingt also wie

die Stimmung in Es klingt um eine große Sexte tiefer; die in E um eine kleine Sexte tiefer; die in F um eine große Quinte; die in G um eine kleine Quarte; und die in A um eine kleine Terz tiefer als die Violine (also mit der A=Clarinette ganz gleich). Beispiele bedarf es nach Obigem wohl nicht weiter. Die Stimmung in B alto steht um eine Octave höher als die vorige in B basso, also nur einen ganzen Ton tiefer wie die Violine oder mit der B=Clarinette gleich:

klingt wie

Für die Stimmung in As, H, Des und Ges, welche zudem nur höchst selten vorkommen, hat man gewöhnlich keine eigenen Setzstücke, sondern die Bläser helfen sich dabei mit dem Ausziehen des Instruments, was aber niemals vollkommen genügt und daher gern vermieden wird. Ist schon dieser Umstand eine Unvollkommenheit an dem (gewöhnlichen) Horne, die seinen Gebrauch sowohl zu obligaten als auch blos Orchesterparthien sehr beschränkt, so stellt sich dieselbe noch mehr heraus, wenn man bedenkt, daß alle jene als Viertel geschriebenen Noten, welche Horn=leiterfremde Töne bezeichnen, nur durch Stopfen und künstliche Embouchure sehr schwer angegeben werden können, daher einen dumpfen, gegen die hellen, natürlichen Töne sehr abstechenden, fast heiseren Klang haben, und deshalb auch nur im höchsten Nothfall (im Tutti sind sie fast ohne alle Wirkung) anzuwenden sind, und daß, selbst im gelungensten Falle, fast alle abgeleiteten (nicht natürlichen) Töne, auch in Beziehung auf die jetzt herrschende Temperatur, niemals ganz rein angeblasen werden können. In den hohen Stimmungen A und B alto sprechen die oberen Töne meist gar nicht an; die oben im Beispiele a als es, b und a geschriebenen Töne, unter denen das b noch den besten Klang hat, können nur in kürzerem Zeitwerthe und sehr selten als lang aushaltend vorkommen; cis, h und fis aber gar nicht, die immer so

gestellt werden müssen, daß sie sich an den Ton, der eine kleine Stufe höher liegt, also von dem sie den Leitton bilden, anschmiegen, anlehnen, und das muß allemal ein natürlicher Ton seyn, wie in

Will man (was öfters sogar nothwendig wird) in der Harmonie einmal dem Horne die Septime geben, so kann das nur geschehen, wenn der folgende auflösende Ton ein natürlicher ist, oder man muß die Septime ohne Auflösung lassen und sie in einer anderen Stimme verdoppeln, wo sie ihre gehörige Auflösung erhalten kann, die alsdann aber zu schwach gegen die vorhergehende Dissonanz hervortritt. Nicht selten auch ist man sogar gezwungen, die beiden im Orchester vorhandenen Hörner, die sich hinsichtlich ihres Tonumfangs niemals im Satze erreichen dürfen (das erste muß immer höher stehen als das zweite), so fortschreiten zu lassen, daß der Gang der Stimmen, wenn auch nicht geradezu fehlerhaft, doch matt, gezwungen und unmelodisch erscheint. Im besten Falle können Figuren entstehen, wie z. B. diese

Aber an wie wenig Stellen, selbst größerer Orchestermusiken, und ungeachtet des vollen Tones der Hörner, solche einfachen, in der Combination armseligen Tonfortschreitungen mit guter Wirkung angewandt werden, leuchtet dem nur einigermaßen mit der Kunst der Instrumentation Bekannten gewiß auch ohne unsere Erinnerung augenblicklich ein. Ein und denselben Ton schnell hinter einander abstoßen kann man wohl auf einem solchen gewöhnlichen Horne, aber eine stufenweise Tonfolge ist auf ihm rein unmöglich und, wo sie erzwungen wird, ohne alle schöne Wirkung. Es kann daher in einer großartigeren und combinirteren Orchestermusik nöthig werden, daß man 4, ja 6 Hörner anbringt, nämlich je 2 und 2 in einer anderen Stimmung, um alle Intervalle (durch Verschiedenheit der Stimmung werden auch die natürlichen Töne verschieden) von diesem Instrumente ausführen lassen zu können, während doch bei einer anderen vollkommneren Beschaffenheit des Instruments schon 2 Hörner recht wohl dazu hingereicht hätten. Um dies nun zu bezwecken und allen jenen zu fühlbaren Uebelständen abzuhelfen, verband man wohl schon 2 Hörner von verschiedenen Dimensionen (also auch verschiedener Stimmung) mit einander. Allein das An- und Absetzen, oder wenigstens Drehen des Horns vor dem Munde, das doch nicht in jedem Augenblicke geschehen kann, bot wieder andere Schwierigkeiten dar, und vermehrte im Grunde die vorhandenen Mängel

durch noch manche andere, so daß die Sache bald unterblieb. Die sog. Inventionshörner (franz. Cors à pistons), die hiernach erschienen, und jetzo auch ziemlich allgemein, wenigstens in größeren Orchestern eingeführt sind, kommen dem Ziele schon näher. Innerhalb des Zirkels der Röhrenwindungen nämlich hatten dieselben zuerst 2 kurze Zapfen, in welche 2 Röhren paßten, die in Krümmungen innerhalb des Zirkels fortliefen, und nach Gefallen mehr oder weniger herausgezogen werden konnten, wodurch der Ton augenblicklich, wegen der schnellen Verlängerung der Röhre, verändert wird; da aber durch das Ziehen die Zapfen bald schadhaft werden können, so hat man sie jetzt ziemlich ¼ Elle lang gemacht und sie so eingerichtet, daß sie, etwas auswärts gebogen, beim Ausziehen neben den Windungen vorbeigehen, und daß das eine Ende des einer Ventilfeder in der Orgel ähnlichen Zuges in den Zapfen hineingeht, während das andere denselben umschließt, wodurch dann eine ziemliche Reinheit und Gleichheit der Töne auch auf die Dauer bewirkt wird. Andere darauf hinausgehende Verbesserungen des Instruments wollen wir weiter unten in dem geschichtlichen Theile dieses Aufsatzes berühren. Indeß die vollkommensten und zweckgemäßesten von allen Arten Hörner sind die neuesten Ventilhörner, die kaum noch einer Verbesserung oder Vervollkommnung fähig scheinen. Die Ventile sind mechanische Vorrichtungen, mittelst welcher der Spieler nach Belieben bald den einen bald den andern Luftweg in der Hornröhre sperren oder öffnen, dadurch denselben augenblicklich bald verkürzen bald verlängern, und somit den Ton auch augenblicklich, und nur auf so lange Zeit als nöthig ist, erhöhen oder vertiefen kann. Es sind das Stückchen Röhren oder hohle Cylinderchen, welche in, an gewissen Gegenden der Hornröhre angebrachte Seitenöffnungen passen, und queerlaufend jene durch den Niederdruck auf außerhalb angebrachte Federn (Claviatur) mit den Fingern entweder verschließen oder öffnen. Schon durch 2 solcher Ventile kann das H. eine vollständig und gleichmäßig kräftig tönende chromatische Tonleiter durch seinen ganzen Tonumfang erhalten, wenn nämlich eines davon den Luftstrom einen kleinen Umweg zu machen nöthigt und so den Ton um einen halben Ton erniedrigt, und das andere, dessen größerer Bogen auch den Umweg des Luftstromes vergrößert, den Ton um einen ganzen Ton vertieft. Indessen blieben bei der bisherigen Einrichtung von nur 2 Ventilen auch noch einige Mängel übrig. Einmal fehlt dabei in der chromatischen Tonreihe noch das tiefe Gis oder As, und dann sind auch die vorhandenen übrigen Töne noch nicht völlig und durchaus rein. Die Ursachen davon hier anzugeben, wäre zu weitläuftig. Man sehe darüber Gottfr. Weber's ausführliche Abhandlung in der Cäcilia Bd. 17 pag. 73 ff. Ein Horn mit drei Ventilen ist das vollkommenste, nämlich mit einem ganztönigen und 2 halbtönigen, von welchen letzteren das eine das C in H, und das andere das B in A erniedrigt, oder mit 1 ganztönigen, 1 halbtönigen, und einem dritten, das eine Erniedrigung von einer ganzen kleinen Terz bewirkt, also so viel als jene beiden ersten zusammen (eingestr. c in a). Der Gewinn, welchen letztere Einrichtung gewährt, ist überwiegend und über die Maaße reich, sowohl hinsichtlich der Zahl der Töne als ihrer Reinheit, namentlich aber, wenn mit dem Ventilspiele zugleich das Stopfen, das dadurch nicht ganz aufgehoben oder beseitigt seyn soll, verbunden wird, denn auch seine Beschaffenheit ist, wenn auch von minder zahlreichen, doch wesentlichen Vortheilen. Eine eigene, große Mannigfaltigkeit von Effecten entspringt für den Hornisten aus solcher Verbindung. Es steht dann in der Willkühr des Spielers, nicht allein jeden Ton, welcher sonst nur gestopft zu haben war,

jetzt auch als natürlichen Ton zu blasen, sondern auch umgekehrt jeden Ton, welchen er bisher nur als natürlichen Ton gekannt hatte, nunmehr als gestopften zu behandeln. Denn z. B. um den Ton c als gestopften hören zu lassen, braucht man nur cis zu greifen und zu blasen und dann durch das Stopfen um einen halben Ton zu erniedrigen 2c. Dinge, die bis jetzt unerhört waren und undenkbar schienen, aber höchst praktisch sind, da die gestopften Töne eine unbeschreiblich eigenthümliche Klangfarbe, und noch mehr die doppelt gestopften (doppelt erniedrigten) einen wunderbar mächtigen Reiz, besonders für zur Melancholie geneigte Gemüther, besitzen. Man höre z. B. nur eine Melodie c e g erst in vollen kräftigen Naturtönen blasen, und dann gestopft (indem man cis eis gis greift, oder bei doppelter Stopfung d fis a): von welch' magischer Wirkung ist diese Abwechselung, dieses pianissimo, das ein entferntes zauberisch reines Echo täuschender nachahmt, als alle Sordinen! — Diese sind von verschiedener Form und verschiedenem Material. Die gewöhnlichsten bestehen aus einer mit Tuch überzogenen hohlen Kugel von Pappe, deren Durchmesser ungefähr 6" beträgt, und an der sich ein offener Schlauch oder Zapfen befindet, welcher in den unteren Raum des Hornes zunächst der Stürze paßt. Dahinein geschoben bewirkt er ein piano, das sich durch die Art und Weise, die Nähe und Weite des Hineinschiebens auf das verschiedenartigste modificiren läßt. Am häufigsten werden die Sordinen bei Duetten angewendet. Damit aber der Hornist dabei nicht den Vortheil des Stopfens verliert, hat man innerhalb jener Kugel auch einen Drath mit einer daran befestigten Scheibe, durch welche die Höhlung des Schlauches verdeckt werden kann. Dieser Drath gehet auf der unteren Seite aus der Kugel heraus, und hat eine Schlinge (Oese) zum Anfassen, womit das Stopfen verrichtet wird. — In solcher Gestalt nun ist das H., in rechtester Weise, das heißt nicht zu bloßen Virtuosenkunststückchen, sondern zu einfach feierlichem Gesange, in langsam bewegten Tonstücken von sanftem Charakter, gebraucht, eins der bedeutungsvollsten und der schönsten Mannigfaltigkeit fähigsten Instrumente unsers Orchesters. Aller Schmerz und alle Sehnsucht, alle Lust und Liebe in der Sprache der Musik redet im einfachen Tone des Horns. Man muß ihm aber nicht Alles abfordern und erpressen, was sich ihm allenfalls von der Virtuosität zumuthen läßt. Es ist eines jener Instrumente, die überaus reich doch nur sehr beschränkt gebraucht seyn wollen, wenn sie die Wirkung nicht verfehlen sollen, deren sie, sowohl im Orchester als im Solospiele, fähig sind. Ein Hornsolo wie in Bellini's „Montechi und Capuleti", in Salieri's „Axur" 2c. sind mächtig wirkend; Nichts sagende Variationen aber, voller Triller und Läufe, obschon sich alle dergleichen jetzt wohl auf dem H. herausbringen lassen, wie überhaupt der Componist jetzt weit weniger beschränkt im Satze für das H. als ehedem ist (es läßt sich jede Tonverbindung auf dem Ventilhorne ausführen), gehen spurlos an dem Ohre des wohl bewundernden aber nimmer erregten Zuhörers vorüber. Im Orchester wirkt das H., bei lebhafterem Tonsatze, am mächtigsten, wenn es mit den übrigen Blechinstrumenten vereinigt fortschreitet; bei länger gehaltenen Klängen aber, überhaupt sanfterem und ruhigerem Tonsatze, wenn es mit dem Quartett oder den Rohrinstrumenten zusammenwirkt. Verzweigtere Tonfiguren und Verzierungen, als Triller, Doppelschlag 2c., wirken im Orchester gar nicht; hier muß der Satz einfach seyn; nur bei Solostellen können dergleichen Dinge zuweilen mit Erfolg angewendet werden. — Gehen wir nach dieser kurzen Charakteristik des Instruments in ästhetischer und praktischer Beziehung auch zu seiner Geschichte über.

Die Erfindung des Horns verliert sich bis in's tiefste Alterthum, denn

schon in den Nachrichten über die ältesten Völker wird seiner gedacht, indem dieselben Thierhörner zu musikalischen Instrumenten umgestalteten. Der Erste, welcher solchen Gebrauch davon machte, soll der Chinese Khy=pe gewesen seyn; indessen ist darüber nichts Gewisses bekannt, und der eigentliche erste Erfinder des Horns noch nicht ergründet. Das läßt sich nicht bezweifeln, daß die Pfeife älter als das H. ist, obschon bereits die ältesten Hebräer Hörner aus Holz verferligten, die Anfangs lang und gerade waren, wie das noch jetzt in manchen Gegenden, aus Holz und Weidenbast verfertigte Kuhhorn, auf welchem die Hirten beim Austreiben des Viehs blasen, und das 4 bis 6 Töne enthält; später aber etwas gebogen wurden (Krummhörner), und nachher sogar auch Hörner aus Metall (Silber), denn die meisten Instrumente, welche wir in dem alten Testamente von Luther mit dem Namen Posaunen bezeichnet finden, waren zuverlässig nichts Anderes als Hörner, mit Mundstück und Stürtze (Sturz, Schalltrichter, Stilp), welche letztere einfach oder auf allerlei Weise verziert wurde. Bei den Römern, weniger bei den Griechen, treffen wir diese halbgebogenen Hörner in allerhand Gestalten und Größen, oft sehr schwer (s. auch Posaunen). Erst im Jahre 1680 kam man (wer?) in Paris auf den Gedanken, das lange Hornrohr der bequemeren Behandlung wegen cirkelförmig zu biegen und zusammen zu legen, wie es jetzt ist. In dieser Gestalt sah es dort der Graf Franz Anton von Spörken aus Böhmen († 1738), der so viel Gefallen daran fand, daß er 2 seiner Bedienten das Instrument blasen lehren ließ, und durch diese dann, deren Namen nie bekannt geworden ist, es in eben der Gestalt nach Deutschland verpflanzte. Auch schickte er nachgehends noch einen gewissen Wenzel Sweda aus Lissa auf seine Kosten zu eben dem Zwecke nach Paris. Nach einer anderen aber fabelhaften Sage soll unser Horn in Deutschland wirklich erfunden worden seyn. Die Thüringer Bauern nämlich sollen ehedem bei ihren Lustbarkeiten sich häufig der Trompeten bedient, und da ihnen dies von ihrem damaligen Landesherrn, weil Trompetenmusik Hofmusik sey, verboten worden, die Trompeten zusammengebogen und ihnen den Namen Horn gegeben haben. Von der Zeit an, wo das H. nicht hauptsächlich nur zu Jagd= (Waldhorn), sondern auch zu allen anderen Musiken verwendet wurde, verbreitete es sich denn auch immermehr und war mancherlei Verbesserungen unterworfen. Die ältesten Hörner jetziger Art standen in Es, wie die Trompeten. Ihnen folgten dann zuerst die G= und dann die B=Hörner. Bald verfertigte man auch F=Hörner, und hiernach erst erschienen die Krummbogen und Aufsatzstückchen. Die Inventionshörner erfand zwischen 1753 bis 1755 Anton Joseph Hampel, Secondhornist in der K. Poln. Capelle zu Dresden unter Hesse († 1768). Die ersten davon ließ er von dem Waldhornmacher Joh. Werner dort verfertigen. Andere behaupten, ein Künstler in Hanau habe diese Hörner erfunden, wissen aber keinen Namen anzugeben. Er, Hampel, ist auch der Erfinder der Sordinen, die nach ihm aber von Vielen verändert und verbessert wurden, z. B. von Thürschmidt, Werner, Krause u. A. Carl Türrschmidt verbesserte 1781 das Inventionshorn dadurch, daß er die Röhren kreuzweis legen ließ, damit der Wind ungehindert fortlaufen könne, da bei den in Zirkel gelegten Krümmungen die eine Röhre sich bald rechts, bald links wendet und der Wind somit immer anstoßt, was das Blasen erschwert. Raoux in Paris verfertigte zuerst ein solches Instrument von Silber. Krause in Berlin verfertigte gegen 1796 die besten verbesserten Inventionshörner. Kölbel in Petersburg war der Erste, der durch Klappen und einen halbrunden Deckel auf den Stulp dem

Instrumente eine chromatische Tonreihe zu geben versuchte. Er nannte sein so verbessertes Horn Amor=Schall (s. d.). Bergonzi brachte nächst dem silberne Klappen an dem Horne an, und Bini verfertigte das erste tiefe B=Horn. Die Idee, 2 Hörner mit einander dergestalt zu verbinden, daß sie beide nur mittelst eines einzigen Mundstücks angeblasen würden, faßte der Dilettant Charles Clagget in London. Er setzte ein D= und ein Es=Horn zusammen. Durch eine oben unter dem Mundstück angebrachte Klappe konnte der Luftweg zu dem einen oder anderen Horne nach Belieben gesperrt oder geöffnet werden. Das von Meifried erfundene Cor à pistons (streng genommen nichts Anderes als ein Inventionshorn) verbesserte der Messinginstrumentenmacher Sax in Brüssel durch sein Cor omnitonique (s. d.). Jean Brun, erster Waldhornist in der Königl. Capelle zu Berlin, setzte einen Lack zusammen, der, wenn das Horn gleich nach seiner Fertigung damit inwendig überzogen wird, sein Metall gegen allen Rost und Grünspan schützt, zugleich aber auch seine Unebenheiten ausgleicht und dadurch den Ton reiner macht. Das große Verdienst der Erfindung der Ventilhörner gehört dem Cammermusikus Heinrich Stötzel aus Pleß in Oberschlesien. Die erste Nachricht von seiner wichtigen Entdeckung gab Capellmeister Bierey in der Leipz. musik. Ztg. 1815 pag. 309, und nachgehends Fr. Schneider ebend. 1817 pag. 814. Ob ein Hr. Blümel, wie es ebend. 1818 pag. 531 heißt, wirklich Theil daran hatte, können wir nicht entscheiden. Wenn aber der Franzose A. Dauverné sich die Erfindung zuschreibt, so ist das eine verwegne Anmaßung, obgleich ein Pariser Instrumentenmacher damit bei der Kunstausstellung 1827 eine „Medaille d'encouragement et recompense à l'inventeur“ (!) gewann. Das erste Instrument der Art mit drei Ventilen verfertigte der Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz 1830, und dies ist denn auch nicht eine Erfindung des jetzt (Winter 1836) in Paris anwesenden Hornvirtuosen Levy, der aus Wien stammt, und durch seine bewundernswerthe Virtuosität dem Instrumente gewiß die allgemeinste Achtung erwerben und Viel zu seiner weiteren Verbreitung beitragen würde, hätte sein Ton nicht die unangenehme Individualität, zuweilen in ein gewisses ganz eigenes Kollern, Knarren, Knirschen oder Grunzen zu verfallen, was neben allerdings recht vielem Schönen, Weichen, Klaren und Klangvollen, den günstigsten Eindruck oft plötzlich wieder verwischt und stört, und ohne Zweifel dazu beigetragen hat, daß das Ventilhorn von manchen öffentlichen Berichterstattern bereits auch schon unrechter Weise dahin getadelt worden ist, daß es die schöne Gleichheit der Töne einbüße. — Das Posthorn, über dessen erste Entstehungszeit nichts Näheres und Zuverlässiges bekannt ist, unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Waldhorne nur durch kleinere Dimensionen, also eine höhere Tonlage, aber eben deshalb auch geringeren Tonumfang und weniger Rundung und Reinheit des Klanges. Um indessen auch seinem Spiele mehr Mannigfaltigkeit und Annehmlichkeit zu geben, hat man es in neuerer Zeit ebenfalls mit Klappen verfertigt, wie das sogenannte Jubel= oder Jägerhorn, das eigentlich eine Trompete mit Hornmundstück ist, wie jenes Posthorn ein Horn mit Trompetenmundstück; daher bei diesem das Schmetternde, und bei jenem das Volle und Runde des Tones. Das Jubelhorn, das auch Flügelhorn und Klappen=Flügelhorn heißt, und zu den neuesten Hornerfindungen gehört, wird aus Messing und Kupfer verfertigt, und ist nur einmal gebogen, hat aber, um gleichwohl einen größeren Tonumfang zu erhalten, eine weitere Röhre (s. Akustik der Blasinstrumente unter diesem Art.). Es hat die Scala vom kleinen h bis

zum 2gestr. c in chromatischer Folge, klingt jedoch eigentlich um eine Octave tiefer. Es werden übrigens jetzt solche Klappenhörner in verschiedener Dimension verfertigt. Ohne Klappen ist das Jubelhorn dem sog. russischen Horne (s. d.) ähnlich, und besitzt höchstens nur 5 Töne: Prime, Quinte, Octav, Decime und Duodecime (die Quinte der Octave). S. das Weitere unter Klappenhorn und Buglehorn.

Die besten Schulen für unser Horn sind von Domnich, Duvernoy und Punto; auch schrieben Kling, Fröhlich, Dauprat dergleichen. Diese wie alle oben genannten Verbesserer und Erfinder des H's waren zugleich auch große Meister auf dem Instrumente, und Einige von ihnen schrieben auch eigene besondere Abhandlungen über ihren Gegenstand, wie z. B. Ph. Dornaus in der Leipz. musik. Ztg. 1801 pag. 308 ff. „Einige Bemerk. über den zweckmäßigen Gebrauch des Waldhorns." Von den übrigen Virtuosen auf dem Horne nennen wir noch: Agthe, Bailly, Bamberger, Bauchinger, Beccaria, Belolli, Bliesener, Bode, Buri, Collin, Dickhut, Eisen, Garcia, Gügel, Haase, Harmüller, Hauser, Herbst, Hradetzky, Hutzler, Kohaut, Kretschmer, Lanz, Leander, Lother, Marquardt, Mieksch, Neumann, Nisle, Palsa, Panta, Pfaffe, Polack, Rausch, Rothe, Scharfenberg, Schröder, Schunke, Seebach, Steinmüller, Wack, Witt rc. †††.

Als Orgelstimme, wo das Horn auch Zinke, Cornett und Cornetto und Waldhorn heißt, ist es eine Zungenstimme, die nach Adlungs „musik. Gelahrtheit" zu Colberg in der Orgel zur Geisteskirche im Pedale zu 8′, zu Königsberg im Kneiphofe und zu Mühlhausen in Thüringen zu 2′ stehen soll. Nach Biermann steht sie zu Goslar im Manuale zu 8′. Samber führt sie als eine gemischte Stimme auf, worin ein Chor in der großen Tertie gestimmt ist, und fügt hinzu: sie ist also nichts anderes als ein „Sesquialter"; hieraus wäre zu vermuthen, daß diese Stimme ein zweifaches Cornet gewesen sey, denn die in Frankreich erfundene Cornetstimme wurde, als man sie auch in Deutschlands Orgeln einführte, sowohl mit dem deutschen Namen Horn als auch Zinken benannt, ob sich gleich beide Instrumente mit gleichen Namen, sowohl ihrer Form als auch ihrem Tone nach, sehr von einander unterschieden, indem die Horninstrumente gewunden sind, der Zinken aber gerade ausging, oder eine zweite Art doch nur ein wenig gekrümmt war, das Horn einen mehr sanften als schneidenden, der Zinken aber einen mehr schneidenden als sanften Ton hatte. Marpurg führt Waldhorn in seinen historisch kritischen Beiträgen III. 5tes Stück S. 498 auch wie Adlung als eine Zungenstimme von 8′, so wie ebenfalls von 4′ an und sagt, daß sie nur ganz kurze Körper gehabt habe. Eben so Wolfram in seiner Anleitung zur Kenntniß rc. der Orgeln S. 210 zu 8 und 4′, der auch hinzufügt, daß die Stimme Waldhorn das Instrument gleiches Namens nachahmen soll, es aber nur sehr unvollkommen thut. Er ist der Meinung, daß der Waldhornton eher durch eine besonders construirte Flötenstimme als durch ein Schnarrwerk zu erzielen seyn möchte (hierüber s. Fluttuan). Nach allen aus alten und neueren Schriftstellern entnommenen Nachrichten, so wie aus der Natur der Sache, geht hervor, daß Waldhorn und Zinken zwei verschiedene Stimmen waren, von denen Zinken durch eine gemischte Cornettstimme, Waldhorn durch die Zungenstimme Cornet, auch Licite genannt, nachgeahmt werden sollen; und da weder das eine noch das andere Instrument am Tone dieser Stimmen zu erkennen, die Form des stillen Zinkens auch gebogen ist, weshalb ihn die Franzosen auch Cornet nennen, so verwechselte man um so eher und leichter die Benennungen beider Orgelstimmen, als diese nur von

der Willkühr der Orgelbauer abhingen, die sie arbeiteten und benannten. S. Cornet. — Hornbäßlein stand nach Praetorius S. 186 in der Orgel zu Bückeburg als eine hornartig intonirte 2füßige Flötenstimme; ihrem Beinamen, Bäßlein, nach, war sie eine Pedalstimme. Als hornartig klingende Stimme mußte sie sehr weit mensurirt seyn.

Hornist, Einer, der das Horn bläst. S. den vorhergeh. Art.

Hornpfeife, ein, besonders im Fürstenthume Wales gebräuchliches, Instrument, das aus einer gewöhnlichen hölzernen Pfeife mit gehörigen Schallöchern besteht, und einem Horne an jedem Ende. In dem einen dieser sammelt sich die hineingeblasene Luft, aus dem andern gehen die, übrigens ganz pfeifenartig, gebildeten Töne hervor. In den Gegenden von Englands nordwestlichen Küsten, wo diese Pfeife eigentlich heimisch ist, begleitet man mit ihr einen Nationaltanz, der, und vielleicht auch eben deshalb, Hornpipe oder Matelotte heißt. Derselbe steht immer im Trippel-, 3/2- oder 3/4, auch, jedoch seltener, im 3/8 Tacte, und hat eine ziemlich geschwinde Bewegung. Seine beiden Reprisen, die verschieden, bald 4, bald 8 Tacte enthalten, werden wiederholt. Mattheson theilt in seinem „vollkommenen Capellmeister" eine solche Hornpipe im 3/2 Tacte mit. Auffallend dabei ist, daß meist die Note des letzten, also dritten Tacttheils eines jeden Tactes einen längeren Zeitwerth als die der ersten beiden Tacttheile und daher auch einen für schlechte Tacttheile ungewöhnlich schweren Accent hat. Ohne Zweifel rührt dieses von der besonderen Tanzart des Tanzes her, welcher aus künstlichen Schritten besteht, die den Tact stark bezeichnen und daher eigentlich, wie es auch in älteren Zeiten strenge Sitte war, mit hölzernen Schuhen getanzt werden müssen. Zusammen wird niemals getanzt, sondern 2 einander gegenüber stehende Personen machen die Schritte abwechselnd, und mit solcher Lebendigkeit und körperlichen Regsamkeit, daß Füße und der ganze Leib nicht besser ausgearbeitet werden können.

Hornpipe, s. den vorhergeh. Artikel.

Hornsordin, der mit Tuch überzogene Trichter, oder das eben damit überzogene Stück Holz, auch Pappe ꝛc., womit der Ton des Hornes gedämpft wird. S. Horn.

Hornwerk, s. Cornet.

Horologius, s. Orologius.

Hörorgan, s. Gehör.

Horstig, Carl Gottlob, ein geachteter Theolog und thätiger Förderer der theoretischen und praktischen Musik, wurde 1792 Consistorialrath, Superintendent und Oberpfarrer der evangelischen Stadtkirche zu Bückeburg, wo er außer seinem segensreichen Wirken in seinem geistlichen Amte sich auch als musikalischer Schriftsteller und Componist hervorthat. Bei weitem die allermeisten Abhandlungen über Gegenstände der Tonkunst lieferte er in die Leipz. allgem. musikal. Zeitung bis in den 12. Jahrgang z. B. „über guten Unterricht in den Anfangsgründen;" „über Bach's sogenannte würtembergische Sonaten;" „über Bergmannsmusik;" „Vereinfachung der harmonischen Bezeichnung;" „Nachrichten von einigen alten Liedern;" „über alte Musik, Studium und Wirkung derselben;" „über Vogler's Simplificationssystem;" „über Volkslieder" ꝛc. Wer sich am genauesten davon unterrichten will, vergleiche das bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckte Register zu den ersten 20 Jahrgängen der allg. mus. Zeitung von 1798 bis 1818, wo er sie unter den Namen des Mannes ver-

zeichnet liest. Außerdem schrieb er noch ein Taschenbuch für Sänger und Organisten, ein Choralbuch in Ziffern (Minden 1801); J. Chr. Fr. Bach's und Franz Neubauer's Biographien im 6. Jahrgang von Schlichtegroll's Nekrolog. Seine Kinderlieder erschienen 1798 bei Breitkopf und Härtel. Die Musik ist von ihm, an den Gedichten hat seine Gattin einigen Antheil, eine geborene d'Aubigny von Engelbronner, älteste Tochter eines Majors aus Cassel. Sie gehörte unter die gebildetsten Sängerinnen ihrer Zeit und entzückte in den Solopartien der Jahreszeiten von Haydn, die ihr Gemahl 1802 in Bückeburg dirigirte. Ihre jüngste Schwester, Nina, zeichnete sich als Contra-Altistin und als Schriftstellerin aus. Von ihr sind „Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens" Leipzig, bei Voß. 1803. Auch ist von ihr eine Abhandlung im 2. Jahrg. der allg. musikal. Zeitg. S. 377. „Ueber das Leben und den Charakter des Pompeo Sales." †b.

Horzalka, Johann, geboren 1798 zu Triesch in Mähren, woselbst sein Vater den Organistendienst bekleidete, und den 13jährigen, ein bedeutendes Musiktalent offenbarenden Knaben zur höheren Ausbildung nach Wien schickte, welches noch bis zur Stunde der Schauplatz seines Wirkens ist. Dort wurde Moscheles, und dessen freundschaftliche Ermunterung, der Impuls, zum kunstfertigen Pianisten sich zu bilden, in welcher Eigenschaft er denn auch wiederholt glänzende Beweise bei öffentlich veranstalteten Concerten ablegte. Nachdem er die Generalbaß- und Harmonielehre unter Emanuel Förster studirt hatte, wagte er seither mit eben so glücklichem Erfolge mehrere Versuche im Compositionsfache; dahin gehören verschiedene Clavierstücke: Variationen, Rondo's, Polonaisen u. s. w., ein großes Concert, mehrere Lieder, Ouverturen und Entreactes zu den Dramen „Der Müller und sein Kind," von Raupach, und „des Meeres und der Liebe Wellen," von Grillparzer, nebst zwei solennen Messen. 18.

Horzizky (der Vorname ist nicht bekannt), der Componist der Opern „Titus", „les Peruviens", „Pertharide", „Soliman" (von Dorcevilli 1791), „Antigone", „Oreste", „Le serrurier", „le maitre de musique", „Anacreon", „le jugement de Paris", „Olympie", „Pagamin de monegue", „Alexander" und „Alzire", war in den Jahren von 1780 bis 1795 geheimer Secretär des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg und ein durchgebildeter Tonsetzer, wenn eigentlich auch im strengen Sinne nur Dilettant. Da zu den meisten jener Opern der Prinz selbst den Text verfertigt hatte, so kamen sie erst nach dessen Tode zur Kenntniß des größern Publikums. In Rheinsberg selbst wurden sie indeß noch zu seinen Lebzeiten zu wiederholten Malen und mit Beifall aufgeführt. Gedruckt sind daraus nur einige Sammlungen Arien, die 1790 unter dem Titel „Choix d'airs de plusieurs opera, arrangés pour le Pianoforte" etc. erschienen. Die vollständigen Opern selbst waren in Rellstab's Besitz zu Berlin, der sie in Abschriften verkaufte. ff.

Hosa, zwei Brüder, Georg und Thomas, beide vortreffliche Waldhornisten, geboren zu Melnick in Böhmen, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, reisten, nachdem sie schon in ihrem Vaterlande durch eine seltene Virtuosität auf ihrem Instrumente Aufsehen erregt hatten, gemeinschaftlich zuerst durch Deutschland, dann nach Brüssel, wo sie bei dem ehemaligen Prinzen Carl lebenslänglich als Hofhornisten angestellt wurden. Auf den verschiedenen Reisen, welche sie nachgehends von hier aus noch machten, und auf denen sie überall der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung waren, erwarben sie sich ein bedeutendes Vermögen. So hin-

terließ Georg, der schon um 1766 zu Brüssel starb, seiner Schwester und seinen übrigen Anverwandten eine baare Summe von 15000 Gulden. Seine kostbare Garderobe und Instrumente erbte sein Bruder Thomas, der nunmehr Brüssel nicht wieder verließ, und erst am 16. März 1786 starb, nachdem er nach dem Tode des Prinzen in Pension gesetzt worden war. Georg hat nichts componirt; nur Thomas schrieb mehrere Concerte und Duette über sein Instrument, mit denen sich beide Brüder auf ihren Reisen zum Oesteren hören ließen. Gedruckt ist unsers Wissens nichts davon.

Hose, s. Büchse.

Hoteterre, zuweilen auch Hotteterre und Hauteterre geschrieben, le Romain, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmter Flötist und Componist für sein Instrument, war Königl. Cammermusikus zu Paris. Außer mehreren praktischen Werken schrieb er auch „Principes de la flûte traversière, de la flûte a bec et du hautbois", welche bis 1712 vier verschiedene Auflagen, und 1728 noch eine holländische Uebersetzung erlebten. Ferner schrieb er 1722 „l'art de prélude." Seine Compositionen für die Flöte erschienen nach und nach in zwölf Sammlungen; nach 1729 aber ist kein Werk mehr von ihm als neu bekannt gemacht worden, was vermuthen läßt, daß er in der nächsten Zeit darauf gestorben ist.

Howard, 1) Lady, zu ihrer Zeit eine der berühmtesten Sängerinnen Londons, war eine Schülerin von Purcell und die Gattin Dryden's, blühte hauptsächlich in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts. Purcell und Dryden schrieben ihre besten Compositionen für sie, und ihr ausgezeichneter Vortrag derselben soll großen Theil an der Berühmtheit gehabt haben, welcher sich diese Compositionen erfreuten. — 2) Samuel H., Dr. der Musik, geboren zu London um 1718 und von 1731 an in der K. Capelle daselbst erzogen, wo namentlich Bernhard Gates sein Lehrer war, blühte besonders um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Merkwürdig ist sein Patriotismus, der so weit ging, daß er fest behauptete, der Styl der englischen Componisten übertreffe Alles, was in der musikalischen Setzkunst geleistet werden könne. Auch war er lange Zeit der Liebling der englischen Dilettanten, besonders durch seine Balladen, die sich durch einen natürlichen Gesang vor vielen zu künstlichen Werken der Art auszeichneten. Uebrigens hat man jetzt nur noch einige Claviersonaten von ihm, und das, was Boyce in seinem Catedral Music von ihm mittheilt.

Howes, William, ein berühmter englischer Tonkünstler zu Anfange des 17. Jahrhunderts, geboren in einem Dorfe unweit Worcester, war Anfangs im Chor der Capelle zu Windsor angestellt, begleitete aber zur Zeit der Revolution den König nach Oxford, wo er als Sänger an der Christkirche angestellt wurde. Nach Beendigung des Bürgerkriegs kehrte er wieder nach Windsor zurück, und erhielt zu seinem Unterhalte so lange Soldatensold, bis er nach völliger Wiederherstellung des Reichs wieder in sein Amt eingesetzt werden konnte. Er starb endlich als wirkliches Mitglied der Königl. Capelle, in welchem Jahre aber ist eben so wenig bekannt, als sonst Etwas oder ein Werk von ihm.

L'Hoye oder L'Hoyer, s. unter den Buchstaben L.

Hradetzky, Friedrich, K. K. Hof- und Cammermusikus, geboren den 25. Januar 1776 zu Swietlau in Böhmen, kam schon als Jüngling nach Wien, wo er eine Anstellung beim Opern-Orchester fand, und in die Reihe der ausgezeichnetsten Waldhorn-Virtuosen seiner Zeit gehörte. Seit 1820 wurde er bei dieser Branche auf den Pensions-Etats gesetzt, und ist

gegenwärtig nur mehr zur Dienstleistung in der K. K. Hofcapelle verpflichtet. 81.

Huber, s. **Willmann.**

Hubert, 1) **Anton**, genannt **Porporino**, weil er noch aus der berühmten Schule des Porpora stammte, wurde geboren zu Verona 1697, aber von deutschen Eltern, und war einer der berühmtesten Castraten seiner Zeit. Seine Stimme war ein hoher Alt. 1741 kam er als Königl. Cammersänger nach Berlin, und blieb hier auch bis an seinen Tod, den 20. Januar 1783. Besonders ausgezeichnet war er im Vortrage des Adagio, und daneben ein vortrefflicher Acteur, als welcher er etwas Edles, mächtig Erhabenes in seiner ganzen äußeren Erscheinung entfaltete, das aller Herzen für ihn gewann. Den Namen **Porporino** soll ihm der König selbst beigelegt haben. Zuweilen findet man ihn auch **Uberti** geschrieben; so nannte er sich nämlich in Italien. — 2) **Christian Gottlob H.**, Orgel- und Instrumentenmacher, geboren zu Fraustadt in Polen 1714, stand von 1740 bis 1769, wo er mit der Capelle von Bayreuth nach Anspach versetzt wurde, in Fürstl. Diensten zu Bayreuth. Seine Instrumente, namentlich seine Flügel und Fortepiano's, waren bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts noch sehr gesucht, und verbreiteten sich selbst bis nach Frankreich und England. An den Clavieren hat er auch mehrere Verbesserungen angebracht, von denen sich jedoch jetzt nicht wohl mehr bestimmte Nachrichten geben lassen. —g.

Huberty (Gerber schreibt St. **Huberty**), Sängerin, geboren zu Mannheim um 1760, wo ihr Vater, der auch ihr Lehrer in der Musik war, bis 1771 die Stelle eines Repetitors bei der damaligen französischen Oper bekleidete. Daß der Name **Huberty** ein blos angenommener gewesen sey, wie Gerber vermuthet, ist daher wohl unrichtig. Ihr Gesangstalent, so außerordentlich es auch war, blieb lange unbekannt, bis Gluck sie in Paris, wohin sie ihrem Vater mit der Operngesellschaft gefolgt war, kennen lernte und als eine fertige prima vista-Sängerin in den Proben zum Vorsingen gebrauchte. Nun spottete man nicht mehr, wie früher geschehen, über das arme und ärmlich gekleidete Mädchen; binnen Kurzem ward sie, ihrer schönen Körperbildung und ihrer wunderherrlichen Stimme wegen, die in des Vaters strenger Schule zugleich eine staunenswerthe Fertigkeit erlangt hatte, der Gegenstand der Bewunderung von ganz Paris, und von 1785 bis 1790, wo sie als Sängerin bei der großen Oper dort fungirte, hieß sie ohne Ausnahme in allen öffentlichen Blättern die hauptsächlichste Stütze derselben. Auch auf dem ital. Theater sang sie mit Beifall und in den Concerts spirituels. Die Königin von Frankreich, die nachmals hingerichtet ward, ernannte sie zur Vorsteherin ihrer Concerte und verlieh ihr als solcher auch den Orden St. Michel, den sie selbst nach deren Tode noch lange trug. Vom König erhielt sie die Stelle einer Königl. Pensionairin. 1790 aber verheirathete sie sich mit dem Grafen d'Entragues, und von dieser Zeit an trat sie nie mehr öffentlich, nur bisweilen noch in Privatzirkeln, oder in Concerten, welche zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet wurden, auf. Als der Graf emigrirte, folgte sie ihm zu Anfange des Jahres 1791 nach Mailand, wo er sich unter dem Titel eines russischen Geschäftsträgers aufgehalten haben soll. Bald darauf aber geriethen sie in franz. Gefangenschaft, aus der sie um 1796 nach Grätz flohen. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts reisten sie von da nach England, und lebten zu Barne, einem Dorfe unweit London, bis zum 22. Juli 1812, wo sie früh Morgens 8 Uhr,

eben als sie in den Wagen steigen wollten, von ihrem Cammerdiener Lorenzo, einem Piemonteser, Beide ermordet wurden. Unmittelbar nach der That erschoß sich auch der Mörder. Die Ursache, warum? ist nie genau bekannt geworden. 7.

Hübner, Johann Christoph, der Erfinder des Clavecin harmonique oder — wie er das Instrument auch nannte — Orchestrine, war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Instrumentenmacher zu Moskau, und aus Narwa gebürtig. Jenes Instrument, das er mit einem Privat-Musiker, Namens Pouleau, gemeinschaftlich 1801 zu Stande brachte, war eine Art Bogenclavier, das — vierstimmig und quartettmäßig behandelt — das gewöhnliche Streichquartett auf's Täuschendste nachahmte. Weitere Beschreibung unter seinem besonderen Artikel. Auch die gewöhnlichen Clavierinstrumente H's gehören zu den besseren seiner Zeit. Selbst nach dem an Instrumentenfabriken so reichen Deutschland sind viele davon gekommen, und hier vor 10 bis 15 Jahren noch theuer bezahlt worden.

Hübner, Carl Joseph, von 1779 an Rector an der kathol. Pfarrkirche in Namslau, und seit 1816 Rector an der Kreuzschule zu Breslau, wo er 1822 starb, wird von Schummel in seiner Reise durch Schlesien pag. 37 als ein tüchtiger Musiker und genialer Componist gepriesen. Wirklich auch war der Mann ein eben so eifriger Musiker als Pädagog und Botaniker, spielte sehr fertig Violine, beschäftigte sich auch mit Compositionen, schrieb namentlich eine große Anzahl von Kirchenstücken (die aber Manuscript geblieben sind) und würde es, hätte er sich der Kunst ausschließlich widmen können, gewiß zu einem hohen Grade von Vollkommenheit darin gebracht haben; allein von einer Genialität oder dergleichen in seinen Werken kann noch durchaus nicht die Rede seyn, denn, wie Hoffmann in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" versichert, verrathen sie zwar viel Talent, aber auch nicht die mindeste Kenntniß des eigentlich musikalischen Satzes. Mehr als in der Musik hatte H. wohl in der Botanik gethan.

Hübner, Joseph, geboren zu Kleppelsdorf bei Lähe am 31. August 1755, war der Sohn eines wohlhabenden Müllers, der Alles an seine möglichst vielseitige Ausbildung wandte, und daher ihn auch in der Musik, zu der H. von Kindheit an eine entschiedene Vorliebe besaß, namentlich im Singen und Clavierspielen, sorgfältig unterrichten ließ. Später aber bestimmte ihn derselbe zu dem theologischen Studium, und schickte ihn zu dem Ende auf das kathol. Gymnasium zu Breslau. Seiner schönen Sopranstimme wegen, und auch um sich in der Musik noch weiter zu vervollkommnen, ward er hier Discantist an der Domkirche, mit welcher Stelle manche Vergünstigungen verbunden sind. Mit gleichem Eifer setzte er seine musikalischen Beschäftigungen auch bei seinen späteren Studien fort. Als er nach Vollendung der sog. Humaniora das Studium der Philosophie und Theologie zu Breslau begann, verwaltete er zugleich das Amt eines Chorpräfects und Proregens im Convicte. So erhielt der Mann, der später so unendlich Viel für die Verbesserung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in Schlesien und insbesondere in den Kreisen seiner Wirkung that, auch selbst eine dazu fast nothwendige allseitige musikalische Bildung. 1779 ward er Prediger zu Brieg, und das erste Geschäft, welches er in diesem Amte vornahm, war, daß er die besseren Choräle ausschied, und diese seiner Gemeinde gut und auf eine wahrhaft fromme Weise singen lehren half. 1783 erhielt er den Ruf als Professor der Philosophie und zugleich Prediger an der Universitätskirche nach Breslau. Hier führte er

zunächst eine regelmäßige Kirchenmusik in seiner Kirche ein, die dieselbe sonntäglich mit Zuhörern aller Confessionen und Stände füllte. 1798 ward er ebendaselbst Pfarrer und Erzpriester an der Kirche zu St. Nicolai. Dort schaffte er die lange Jahre üblich gewesene, aber klägliche Figuralmusik ab, und führte einen herzerhebenden gemeinschaftlichen deutschen Gesang ein, dichtete und componirte dazu selbst viele Lieder und Gesänge auf gewisse Feierlichkeiten des Jahrs, die sich weit verbreiteten und den ersten Anlaß gaben zu der vielseitigen Nachahmung seiner überall mit innigstem Beifalle aufgenommenen Einrichtung. Die besseren darunter sind ohne Zweifel die „zwei kurzen Gesänge vor und nach der Predigt zum Gebrauch der katholischen Gemeinde St. Nicolai in Breslau", wobei das überaus schöne Lied „Was führt den Pilger dieser Erde ꝛc." Als Ober-Consistorialrath, Schulrath, Assessor bei der Königl. Schuldirection und Domprediger, zu welchen Aemtern er später in kurzen Zwischenräumen berufen ward, konnte er das begonnene Werk der Reformation der Kirchenmusik mit mehr durchgreifender Kraft fortsetzen, und die katholischen Gemeinden in Schlesien, deren Gesang nachher oftmals als Muster aufgestellt ward, danken es ihm jetzt noch. Seine Ernennung zum Doctor der Theologie und des kanonischen Rechts fällt ins Jahr 1803. Er starb zu Breslau 1810. Von seinen geistlichen Gesängen sind noch besonders merkenswerth: ein Adventlied, der Gesang am letzten Abend des Jahrs, der Trauergesang bei der Begräbnißfeier des Erlösers, das Jubellied bei der Auferstehung des Erlösers, und die Trauungslieder. Außerdem dichtete und componirte er auch viele weltliche Lieder und Gesänge, worunter ein Erntelied, „Empfindungen einer Gesellschaft bei der Ernte", wahrhaft berühmt geworden ist. Und dazu gehören endlich noch gegen 40 bis 50 andere vermischte, theils lateinische theils deutsche Gesänge, die sich weit verbreitet haben, die wenigsten aber unter seinem Namen.

Hübsch, Johann Georg Gotthelf, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Lehrer der Mathematik zu Schul-Pforte, und nach Aussage eines seiner Schüler gestorben gegen 1773 in einem Alter von 80 und einigen Jahren. Gerber besaß 31 Aufsätze musikalischen Inhalts im Manuscript von ihm, die er auf einer Auction zu Erfurt an sich kaufte, und aus welchen er einen Schluß auf H's außerordentlich gründliche und vielseitige musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten zu ziehen sich für berechtigt hält. Dieselben verbreiteten sich über verschiedene Gegenstände der Composition, des Instrumentenbaus, und der musikalischen Critik. Er zählt sie in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon namentlich und unter mancherlei interessanten Bemerkungen auf. Auch Walther will ein vollständiges musikalisches Werk von ihm im Manuscript besessen haben, das er bei Abfassung seines Lexicons mehrfältig benützt habe. Die Vollständigkeit aber bestreitet Gerber in der Vermuthung, daß es auch nur kleine Aufsätze und Abhandlungen gewesen seyen. Es ist zu bedauern, daß über H's (der auch ein um seine Schule sehr verdienter Lehrer gewesen seyn soll) äußere Lebensverhältnisse bis jetzt nichts Näheres bekannt geworden und von seinen musikalischen Schriften Nichts gedruckt worden ist. — Es darf dieser H. nicht mit dem Buffo-Baß Johann Baptist H. verwechselt werden, der 1755 zu Jamnitz in Mähren geboren wurde, und seit 1782, wo er zum ersten Male das Theater betrat, bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf den ersten deutschen Bühnen in einigen Rollen viel Aufsehen machte.

Hucbald, Hugbald, Hubald und Ubald genannt, geb.

840, Schüler und Enkel des Milo, durch welchen er auch in der Musik nach der damals üblichen Weise gebildet wurde und schon in seiner Jugend große Fortschritte machte. Er halte also die Tonkunst nach der Weise der Griechen, nämlich nach den herrschenden Tetrachorden (s. d.) studirt, wagte es aber über die Vorschriften seiner Zeit hinauszugehen und manche Veränderung sich zu erlauben. Das zeigte er zuerst in einer Composition, „modulamen antiphonarum" vom heil. Andreas, die ihm die Mißbilligung seines Lehrers in dem Grade zuzog, daß er ihn aus seiner Schule verwies und ihm Schuld gab, er beabsichtige nichts Geringeres, als einen Umsturz des bis jetzt Anerkannten und wolle den Philosophen spielen. H., der auch in anderen Wissenschaften sich zu bilden strebte und z. B. das Leben einiger Heiligen schrieb, auch ein Carmen mirabile de laude Calvorum ad Carolum Imperatorum in 136 Versen, die sich durch die damals gewohnte Spielerei auszeichnen, daß alle Wörter mit C anfingen, wurde Benedictiner und lebte als solcher wirksam im Kloster zu St. Amand in Flandern bis zum 21. Octbr. 930. Uns ist er seiner musikalischen Schriften wegen überaus wichtig. Der Fürstabt Gerbert hat sie in seinem, dem Geschichtsfreunde sehr nützlichen Werke „Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum (typis San-Blasianis 1784)" im 1sten Theile S. 103 u. f. im Abdrucke geliefert. Diese Werke handeln: 1) de harmonica institutione; 2) alia Musica; 3) de mensuris organicarum fistularum; 4) de cymbalorum ponderibus; 5) de modis; 6) de quinque Symphoniis; die meisten Abhandlungen mit Unterabtheilungen. Ob alle diese angeführten Schriften wirklich dem Hubald, auch in einem Manuscript Uchubald genannt, zugehören oder nicht, bedarf jedoch noch genauerer Untersuchungen. Das erste Werk ist sicher von ihm, allein die folgenden stehen noch nicht völlig sicher. Im ersten Werke reiht sich der Unterricht an die Weise jener Zeit meist nach den Darstellungen des Boethius. Dennoch sind schon neue Notationen beigebracht, die das Treffen der Gesänge erleichterten. Man findet Tonzeichen (Neumen) angegeben, und die ganzen Töne von den halben unterschieden durch T und S, d. i. tonus und semitonium. Man findet unter Anderem darin folgende Figur mit 5 Linien:

			ta		
Ton.			li / \		
Ton.	Ec	Isra /	\	in quo	
Sem.	\ ce	/	\ he		
Ton.	\ vere	/			

Sind auch diese Notationsarten sämmtlich nur noch schwache Anfänge, so waren sie doch für den einfachen Kirchengesang schon Erleichterungen, und führten, wie wir sehen, auf die Anwendung der Linien, die Tonhöhe damit zu bezeichnen. Wichtiger ist seine „Musica enchiriadis", aus 19 Capiteln bestehend. Hier wird eine neue Notation hauptsächlich gelehrt, welche nach Tetrachorden nur vier besondere Zeichen hat, wovon immer nur das dritte Zeichen eine andere Gestalt annimmt; die übrigen verkehrt nach der rechten Hand zu, dann auf beide Weisen unterwärts gerichtet, also auf den Kopf gestellt, endlich liegend geschrieben. In 18 Tönen war die ganze Scala abgemacht, die vom Gamma anfing. Nicht nur in drei verschiedenen Octaven, zwei von Männer- und eine von Knabenstimmen, wurden die Melo-

dien gesungen, sondern auch in der sogenannten Diaphonie (s. d.) oder dem Organum, d. h. wenn die Consonanzen der Quinte oder der Quarte in fortlaufender Reihe zur Melodie gesungen wurden. H. nennt das eine angenehme Stimmenverbindung, die auch nach Oben zu verdoppelt wurde. Ferner wird zuweilen im Einklange geschlossen; dazu findet man in anderen Beispielen zuweilen nicht blos eine durchgehende Secunde, sondern auch eine durchgehende Terz. Dennoch kam man noch lange nicht auf den Gedanken und zu der Empfindung, daß die Terz etwas Anmuthiges habe; noch weniger, daß sie mehr consonire als eine in gerader Bewegung fortlaufende Quartenreihe, die mit einer geraden Quintenfolge noch lange Zeit für das einzig Angenehme galt. — Sein Werk sind auch die „Scholia Enchiriadis de arte musica", die in Fragen und Antworten bestehen, das vorige theils wiederholend, theils erklärend. Es werden bald 4, 5, 7, 8, 9, 11 und sogar 19 Linien gebraucht, und der Text immer in die Zwischenräume geschrieben, wie im angegebenen Beispiele, mit den gleichfalls angezeigten und vor die Zwischenräume gesetzten Neumen. Aus diesem ergiebt sich klar, daß unserm H. der Anfang der Diaphonie und der Gebrauch der Linien zugestanden werden muß, daß also Guido von Arezzo in dem Allermeisten nur den Fußtapfen seiner Vorgänger folgte, und im Grunde weit weniger erfand, als der niederländische Mönch Hucbald, so daß die Italiener auch hierin sich fälschlich etwas zugeeignet, und so viele Jahrhunderte hindurch sich anmaßlich erhalten haben. Wer mehr davon wissen will, nehme des Fürstabt Gerbert's Werk selbst zur Hand. Unsers Mönchs angeführtes Gedicht soll aus 300 Versen bestanden haben, es sind aber nur 136 in Basel 1561 gedruckt worden. Das Gedicht fängt an:

Carmine Clarisonae Calvis Cantate Camoenae.

Die Grabschrift des 930, nicht 937, gestorbenen H. in St. Amand lautet nach Fabricius in s. Bibl. lat. med. et inf. aetatis:

Dormit in hac tumba simplex sine felle columba,
Doctor, flos, et honos tam Cleri quam Monachorum,
Hucbaldus, famam cujus per climata mundi
Edita Sanctorum modulamina gestaque clamant.
Hic Cirici membra pretiosa reperta Nivernis,
Nostris invexit oris, scripsitque triumphum.

G. W. Fink.

Hudler, Anton, geboren am 7ten März 1784 zu Zwettel in Unter-Oesterreich, seit dem 1sten Januar 1814 K. K. Hofpauker, Anton Edlers (s. dies.) Schüler und Nachfolger. Er bildete auch seinen Sohn zu einem wackern Künstler, welcher noch dazu eine zweckmäßige Vorrichtung erfand, oder wenigstens doch vervollkommnete, um mit einem Zuge sämmtliche Schrauben der Pauke anzuziehen, und dadurch, zur ungemeinen Conservirung der Felle, das Instrument augenblicklich vollkommen rein umzustimmen. 81.

Hüfthorn oder **Hifthorn**, das kleine hornartige, also oben mit einem Mundstück und unten mit einem Schalltrichter versehene und etwas gebogene Blasinstrument, welches die Jäger an einem über die Schulter hängenden Riemen oder Bande, der bei ihnen eben deshalb die Hornfessel heißt, vorzüglich bei großen Jagden zu tragen pflegen, theils um gemeinschaftlich darauf bei ihren Aufzügen zu blasen, theils um auf der Jagd selbst gewisse Signale, vielleicht zum Versammeln oder dergl., darauf zu geben. In neuerer Zeit ist das Instrument indeß nicht mehr so gebräuchlich als ehedem, wo es keinem Jagenden, vom Fürsten bis zum untersten Jäger, fehlte, auch von den Rittern auf ihren Streifzügen gewöhnlich bei sich ge-

führt wurde. Diese hatten Hüfthörner von Silber und anderem Metalle, nachgehends verfertigte man sie gewöhnlich aus Horn oder Holz. Die Form und Größe des Instruments ist ganz die eines etwas weiten und wenig gebogenen Kuh- oder Ochsenhorns. Sein Ton ist rauh, dumpf und — aus Metall verfertigt — etwas schmetternd. Selten kann man mehr als 2, höchstens 3 Töne, u. diese nur mit äußerster Kraftanstrengung, darauf hervorbringen, welche dann eine Quarte und Quinte auseinander liegen. Der Name Hüfthorn kommt unzweifelhaft daher, weil die Jäger das Instrument an der Seite auf der Hüfte hängen haben.

Hugenius, s. Huygens.

Hugolinus, Vincentius, geboren zu Perugia, war Capelldirector im Vatican zu Rom, wo er 1638 starb. Man zählt ihn zu den vorzüglichsten Kirchencomponisten des 17ten Jahrhunderts; indessen sind von allen seinen vielen Werken nur einige 2- und 3chörige Motetten, Psalmen und Madrigalen. auch 4 concertirende Motetten übrig geblieben, und selbst diese meist nur noch dem Namen nach bekannt.

Hugot, A., Professor der Flöte am Conservatoire und Lehrer der Musik überhaupt in Paris, zugleich selbst ein tüchtiger Virtuos auf seinem Instrumente. in Deutschland besonders bekannt durch seine mit Wunderlich zusammen bearbeitete Flötenschule, die nicht allein ins Deutsche übersetzt wurde, sondern auch in verschiedenen Formen, Auszügen ꝛc. bereits bis 1825 die dritte Auflage erlebte; schrieb außer noch anderen verschiedentlichen pädagogischen Arbeiten (Etuden, Scalen u. s. w.) auch mehrere größere und kleinere praktische Werke für die Flöte: 6 große Concerte, in G, D, E-Moll und H-Moll; 3 Trio's für 2 Flöten und Baß; 48 Duette für 2 Flöten, von denen die Mehrzahl sehr zweckmäßige Uebungsstücke bilden, die recht wohl die Stelle weniger interessanter Etuden versehen können; 21 Sonaten; Variationen, Rondo's ꝛc. Auch für die Clarinette componirte er: „Chant d'Avenel et air ecossais de la Dame blanche variés avec Quatuor ou Pfte." Alle diese Sachen erschienen bei verschiedenen Musikverlegern in Paris; sind aber auch in Deutschland, namentlich bei Schott in Mainz, gedruckt und zum öftern sogar nachgedruckt worden. Sie zeichnen sich durch geschickte Behandlung des Instruments, viel Zartheit der Melodie und eine seltene Mäßigung in bloßer Effectmacherei durch Schwierigkeiten und brillante Kunststückchen in der technischen Ausführung vor manchen anderen Werken ihrer Art vortheilhaft aus, was dem Verfasser, als einem Pariser Künstler, zu desto größerer Ehre gereicht. Wir bedauern, über ihn selbst bis jetzt keine näheren Nachrichten geben zu können, als daß er, damals noch im besten Mannesalter, im September 1803 auf eine schreckliche Weise zu Paris ums Leben kam. 33.

Hülfsbalg, s. Balg und Crescendozug.

Hülfsgewicht, auch Ausgleichungs-, Compensations- und Mitgewicht, in älteren Zeiten sogar, aber unpassend, Gegengewicht genannt, ist eine ziehende oder drückende Kraft, die, auf den hintern Theil eines Orgelbalgs wirkend, dem ausströmenden Winde gleichmäßige Kraft giebt. Die zweckmäßigste Art derselben ist ohnstreitig die Strebefeder, von Stahl oder Holz. S. Balg; auch die Zeitschrift „Cäcilia" Bd. 3 pag. 278 ff.

Hülfsnote oder Hülfston, diejenige Note oder — was dasselbe ist — derjenige Ton (denn jene ist bezeichnende, sichtbare Figur dieses), mit Hülfe dessen die auf einem Hauptone (s. d.) angebrachten oder vor-

geschriebenen Spiel= oder Singmanieren, oder sog. musikalischen Figuren, die aus mehr als einem, jenem Hapttone bestehen, ausgeführt werden. Bei einem Triller über c z. B. ist c der Haupt=, d aber, mit dessen Hülfe der Triller gemacht wird, der Hülfston; bei einem Doppelschlage über c sind d und h die Hülfstöne; bei Vor= und Nachschlägen sind immer die dieselben bezeichnenden Noten die Hülfsnoten, die Noten aber, mit welchen sie zusammenfallen, die Hauptnoten. Mehr Beispiele sind wohl überflüssig.

Hülfsstimme, Verstärkungsstimme, s. Füllstimme. Die Orgelbauer nennen diejenigen Manualstimmen Hülfsstimmen, welche geradfüßig kleiner als 8′, und im Pedale diejenigen, welche geradfüßig kleiner als 16′ sind, weil dieselben in Verbindung mit den Quint= und Terzstimmen den Grundton verstärken, ihn mehr hervorheben.

Hüllmandel, N. J., wie von mehreren Seiten her versichert wird, in Milano (Mailand?) von deutschen Eltern geboren, ein Neffe des berühmten Componisten und Waldhornisten Rudolph, kam schon in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Paris und glänzte hier als Clavier= und Harmonica=Virtuos. Auf letzterem Instrumente war er der größte Meister damaliger Zeit in ganz Frankreich. Durch sein sittlich gutes Betragen erwarb er sich die allgemeinste Achtung, und der Unterricht, den er in den vornehmsten Häusern gab, machte ihn bekannt. So kam es, daß er endlich 1788 sich dort sehr reich verheirathete. Er unterrichtete nun nicht mehr, componirte aber desto fleißiger Sonaten, Trio's u. dergl. m. für Clavier, die beifällig aufgenommen wurden. Als ein strenger Royalist mußte er jedoch während der vorletzten Revolution die Flucht nehmen. Er ging nach London und ernährte sich hier wieder von Unterrichtgeben in Musik, hauptsächlich im Clavierspiele. In London erschienen wiederum viele Sonaten, auch Variationen und Rondo's für Clavier von ihm. Als Virtuos genoß er daselbst dieselbe Achtung wie in Paris. Ob er jetzt noch am Leben ist, wissen wir nicht, bezweifeln es aber. Von den oben genannten Werken erinnern wir uns nie, eins gesehen zu haben.

Hülse, in der Orgelbauersprache oft dasselbe was Hose oder Büchse.

Hülshoff, Max Freiherr von, Droste zu Münster und zugleich Director des dortigen Singvereins, wurde geboren um 1766. Die Geschichte seiner musikalischen Bildung ist uns unbekannt, aber die Werke, die von ihm vorliegen, characterisiren ihn als einen der achtungswerthesten und gründlichst gebildeten Musikdilettanten jetziger Zeit. Er schrieb mehrere Streichquartette, von welchen es in dem Augsburgischen musikalischen Merkur unter Anderem heißt: „daß sie Pleyel's Leben, Wanhall's Anmuth und — wir möchten es gerne sagen — Joseph Haydn's Kunst in dem Kreis der Zuhörer athmen." Scheint uns dieses Urtheil auch zu gefällig oder mit einer seltenen Vorliebe verfaßt, so läßt sich doch in keinem Falle den Werken H's ein wirklich innerer Kunstwerth absprechen, der nicht die geringste Eigenschaft von dem hat, womit der jetzige Dilettantismus gewöhnlich hervortritt, und jedenfalls stehen sie vielen Werken der neueren Componisten, die die Kunst zu ihrem Beruf erhoben, in solcher Beziehung ebenbürtig zur Seite. Offenbarer ist das noch bei H's „Hallelujah" von Pfeffel, seinem „Te Deum", seinem „Vaterunser" von Büren, und seinen Claviervariationen, die im wahren Sinne des Worts das sind, was sie seyn sollen: mehr als blos sinngefällige Gewänder um das als unveränderlichen Leib hingestellte Thema. Auch in der dramatischen Composition hat er sich mit Glück versucht, z. B. in den Opern „Bianca", „der Tod des Orpheus" (von Jakobi),

„der Einzug" u. a. Zur Aufführung kamen unseres Wissens nur davon die letzte (eigentlich nur Operette) und erste. Das obengenannte Te Deum schrieb er 1801 zur Bischoffswahl in Münster, und es ist eins der schönsten Produkte seines glücklichen und so vielseitigen Talents. K.

Humangedact, s. Gedakt.

Hummel, Joh. Nepomuk, geboren zu Preßburg 1778, wurde von seinem Vater, Joseph, welcher Musikmeister am Militärstift zu Wartberg geworden war, schon im vierten Jahre auf der Violine unterrichtet. Der Knabe zeigte aber bald mehr Neigung und Talent zum Singen und Clavierspielen. Nach Aufhebung jener Anstalt kam Jos. H. als Orchesterdirector an das neue Theater Schikaneders in Wien, wo die ungewöhnlichen Talente seines Sohnes Mozart's Abneigung gegen das Unterrichtgeben überwanden, so daß er den Knaben musikalisch zu bilden versprach, wenn man denselben ihm ganz übergebe. So hatte denn Nepomuk das Glück, in Mozart's Hause zu wohnen und von ihm unterrichtet zu werden, was zwei Jahre dauerte. Auch Albrechtsberger und Salieri trugen das Ihre dazu bei, allein später, nachdem der Vater mit dem jungen Clavierspieler bereits eine Reise durch Deutschland, Dänemark, Schottland, England und Holland mit großem Beifalle gemacht hatte, von welcher er 1795 nach Wien zurückkam. Jetzt erst genoß er den contrapunktischen Unterricht Albrechtsberger's und den ästhetischen Salieri's. Darauf zog er eine Anstellung beim Fürsten Esterhazy dem Antrage des Directors am Hoftheater zu Wien vor, und hatte das Glück, mit seinem ersten Versuche einer Messe J. Haydn's Beifall zu erhalten. Dies erhöhete seine Lust zur Composition, und brachte ihm Gelegenheit, auch Einiges für das Wiener Hoftheater zu schreiben. Vom öffentlichen Concertspiel war in dieser Zeit wenig die Rede. 1811 war er aus des Fürsten Diensten getreten, gab in Wien Unterricht im Pianofortespiel, und unternahm neue Kunstreisen. 1816 wurde er als Capellmeister nach Stuttgart, und 1820 nach Weimar berufen. Seit dieser Anstellung hat er viele große Kunstreisen nach Rußland, Holland, Paris, Wien, Leipzig und nach Italien mit Glück unternommen, sich einen großen Namen als Virtuos auf dem Pianoforte und vorzüglich als erster Improvisator in freien Phantasien gemacht, in denen er alle Tiefe harmonischer Combination entfaltete. Hierin war er zu seiner Zeit durchaus der Erste, und in unsern Tagen ist ihm nur Bocklet in Wien seit etwa einem Jahre an die Seite gesetzt worden. Wir haben aber den Letztern noch nicht gehört. Noch in seinem Alter unternahm H. mehrere Kunstreisen, und stets mit Glück. So leitete er z. B. 1833 die deutsche Oper in London. Als Componist, besonders in Instrumentalwerken, hat er Bedeutendes geleistet; auch in allerlei Gesangscompositionen erwarb er sich Beifall, namentlich in nicht wenig Kirchenwerken. Man hat von ihm zwei große Messen; eine Cantate mit Chören „das Lob der Freundschaft", und eine italienische Cantate „Diana ed Endimione"; an Opern: „le vicende d'Amore", komische Oper in 2 Acten; „Mathilde von Guise", Oper in 3 Acten, die er zum zweiten Male umarbeitete; „das Haus ist zu verkaufen", 1 Act; „die Rückfahrt des Kaisers", 1 Act; „die Eselshaut", Feenspiel mit Gesang und Tänzen; mehrere Pantomimen: „der Zauberring" und „der Zauberkampf"; mehrere Ballette: „Hélène et Paris"; „das belobte Gemälde"; „Sapho von Mitylene". Die meisten Compositionen sind Variationen, Sonaten, Romanzen, Fugen, Potpourri's u. dergl. für das Pianoforte, unter denen allerdings auch Vieles für's Geld ist; aber auch völlig Meisterhaftes und in sich Vollendetes. Mehrere seiner Sonaten gehören zu den schönsten, die

wir besitzen, wie er denn überhaupt im formellen Durchbilden in der Schule Mozart's wahrhaft groß geworden ist. Unter seinen Sonaten dürfte die 4händige in As-Dur den ersten Platz einnehmen, die 2händige aus Fis-Moll; das Trio aus Es-Dur, und das concertirende aus E-Dur; die Concerte in A- und in H-Moll, von denen das letzte noch großartiger ist als das immer und überall vortreffliche in A-Moll, das selbst noch schön bleibt, wenn es nicht vorzüglich vorgetragen wird, unter den Händen eines Meisters aber zu einem Glanzwerke sich erhebt. Der einzige Grund, warum das H-Moll-Concert seltener zu Gehör gebracht wird, liegt nicht in der größern Schwierigkeit, sondern darin, daß besonders der letzte Satz so stark instrumentirt ist, daß das Pianoforte nicht gut durchzudringen vermag, und daß die schönsten Stellen des Virtuosen völlig für den Hörer verloren gehen. Auch das Concert aus As-Dur bietet große Schönheiten. Seine große Pianoforte-Schule ist und bleibt ein äußerst nützliches Werk, eine wahre Fundgrube für jeden Lehrmeister, der sich die Mühe giebt, sie genau kennen zu lernen. Die Notenbeispiele sind so zahlreich und so gut, daß man fast für jeden vorkommenden Fall sich Raths erholen kann, und selbst der Text, der allerdings gewonnen hätte, wenn ihn der Meister von einem kunstverständigen Gelehrten unter seinen Augen hätte bearbeiten lassen wollen, bietet dem verständigen Leser so viel Zweckmäßiges, daß wir es unter die Uebereilungen junger und alter Brauseköpfe rechnen, wenn Einige um einiger Weitläufigkeiten willen sich über die Ausführlichkeit und doch Unvollständigkeit des Buches willen in absprechende Witzeleien, in denen die Nichtigkeit ihr Heil sucht, eingelassen haben. Das Werk ist sogar ins Spanische übersetzt worden. Ein ähnliches Schicksal haben seine Etuden op. 125 erfahren; man hat sich von einigen Seiten her gegen sie aufgelehnt, weil sie nichts Neues aus der sogenannt romantischen Schule, die keine ist, in sich aufgenommen, sondern wirklich nur Außerromantisches geliefert habe. Sie sind aber für den Clavierschüler durchaus nützlich. Nicht überall ist das Neue am Orte, und taugt nicht zur guten Grundlegung. H. hat ungefähr 150 Werke geschrieben, worunter, wie überall, auch bloße Zeitwerkchen sind. Seinen Unterricht im Pianofortespiel läßt sich der Meister ziemlich theuer bezahlen. Er nimmt für die Stunde einen Dukaten, gehört aber auch unter die wenigen Künstler, die sich ein nicht unbedeutendes Vermögen erworben haben, von dem er in Weimar geehrt und glücklich in seinem Amte lebt. †b.

Hummel, Johann Bernhard, ein würdiger Musikliebhaber und bedeutender Musikalienverleger im letzten Viertel des 18ten und im ersten des 19ten Jahrhunderts in Berlin. Er war daselbst um's Jahr 1760 geboren, und bildete sich zu einem fertigen Clavierspieler und beliebten Componisten für sein Instrument, als welcher er um 1790 in Warschau lebte. Nach dem am 27sten Februar 1798 erfolgten Tode seines Vaters, des Commerzienraths Johann Julius Hummel, der sich besonders durch die erste Herausgabe mehrerer Haydn'scher Sinfonien verdient machte, übernahm er dessen Musikalienhandlung und Notenstecherei in Berlin, konnte aber seitdem wegen überhäuften Geschäften der Ausübung der Musik weit weniger Zeit widmen, als ihm lieb war. Von seinen Compositionen verdienen 3 Sonaten für das Pianoforte; 3 dergl. mit obligater Violine; 9 Partien Variationen f. d. Clavier oder Pfte.; 12 Lieder mit Begleitung des Pfte., und Modulationen durch alle Dur- und Moll-Tonarten f. d. Pfte., nach den Regeln des reinen Satzes zusammengetragen, genannt zu werden, welche letzteren jedoch nur handschriftlich vorhanden sind. v. Wzrd.

Hummel, Friedrich, mit den beiden Vorigen durchaus nicht verwandt, wurde geboren am 18ten September 1800 in Memmingen bei Augsburg, und kam, nachdem er die Musik zunftmäßig erlernt hatte, d. h. bei einem Stadtmusikus, der Gesellen und Lehrlinge hielt, 1819 zum Militär-Musikchore „König" nach München. Hier bildete er sich, von einem schönen Talente unterstützt, unter dem auch als Lehrer rühmlichst bekannten Clarinettisten Bärmann zu einem tüchtigen und geschmackvollen Clarinett-Virtuosen. 1833 erhielt er als Lehrer der Clarinette und Flöte einen Ruf nach Innsbruck an den Musikverein der dortigen Universität, wo er denn auch noch jetzt sehr nützlich wirkt. Außer einer kleinen Kunstreise in den Monaten August und September 1835 nach Südtyrol unternahm er 1836 auch eine größere über Salzburg, Prag, Zittau, Leipzig, Altenburg, Weimar u. s. w., wo er sich überall als einen tüchtigen Meister auf der Clarinette zeigte. Diese ist sein Hauptinstrument; Flöte versteht er wohl zu blasen, wie auch alle übrigen Instrumente zu behandeln, was sich von seinem ersten Bildungsgange nicht anders erwarten läßt; allein zu einer wirklichen und beachtenswerthen Virtuosität brachte er es, streng genommen, auf keinem derselben. Sein Bruder — Tobias H., geboren zu Memmingen am 13ten Juni 1805, ward von Romberg zum Fagottisten gebildet, und kam später als Hautboist zu demselben Regimente, bei welchem sein Bruder stand, nach München. Seit 1835 aber ist er als Fagottist in der Königl. Capelle daselbst angestellt. Er besitzt viel Fertigkeit auf seinem Instrumente, und auch einen geschmackvollen Vortrag, so daß sich bei fortgesetzter fleißiger Uebung mit Recht noch Großes von ihm erwarten läßt.

Hümmelchen, ein veraltetes Orgelregister, durch dessen Anzug zwei schwach ansprechende Zungenpfeifen, von denen die eine in C, die andere in F oder G gestimmt war, so lange forttönten, bis man den Zug wieder abstieß. Wie wenig die Orgelbauer damaliger Zeit den Zweck der Orgel erkannten, ist leicht aus solcher abgeschmackten Erfindung zu ersehen.

Humphrey, Pelham, geb. zu London 1647, ein englischer Contrapunktist des 17ten Jahrhunderts. Gerber nennt ihn in seinem alten Tonkünstler-Lexicon irrig einen Schüler Lully's, was er auch in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon berichtigt. H. kam nämlich nie nach Paris. Nach Hawkins und Burneys Geschichte war er einer der ersten Chorknaben, welche um 1660 nach Wiedereinführung der Kirchenmusik in England unter Cook's Aufsicht gegeben wurden. Als er seine Stimme verlor, ward er am 23sten Januar 1666 Mitglied der Königl. Capelle. Hier that er sich besonders durch die Composition seiner Anthems so sehr hervor, daß er endlich den Neid und Unmuth seines Lehrers in dem Maaße erregte, daß derselbe 1672 starb. Nun ward H. im Juli desselben Jahrs an seine Stelle als Master of the Children gewählt. Doch lebte er aber auch nur noch sehr kurze Zeit. Er starb am 14ten Juli 1674. Seine Werke sind noch jetzt in den englischen Kirchen beliebt, und einige davon auch gedruckt. So finden sich von ihm in Boyce's Collection zwei Anthems, einzelne Gesänge in dem Theater of Music, der Treasury of Music, und auch in dem Anhange zu Hawkins Geschichte. 9.

Hunger, Christoph Friedrich, Geigeninstrumentenmacher zu Leipzig, starb daselbst 1787 im 69sten Jahre seines Lebens. Er war ein Schüler von dem berühmten Geigenmacher Jaug in Dresden und vornehmlich als Reparateur geschätzt. Von seinen eigenen Instrumenten gelangten hauptsächlich die Violoncells und Altviolen (s. dies.) zu einem bedeutenden Rufe; minder geschätzt werden seine Violinen und Contrabässe.

Hunger, Gottlieb Gottwart, geboren zu Dresden um 1736, lebte gegen die Mitte es vorigen Jahrhunderts mehrere Jahre zu Leipzig als Tonkünstler, und galt damals für einen der fertigsten Clavierspieler und Flötenbläser. In letzterer Eigenschaft war er, bei dem großen Concerte dort angestellt; 1768 aber, wo er seinen früheren Studien zufolge, Advokat wurde, gab er die Musik in so weit ganz auf, daß er sich nur bisweilen noch mit der Composition beschäftigte. Er starb als Accise-Inspector zu Leipzig 1795. Im Jahre 1772 erschienen von ihm „Weise's Kinderlieder". Außerdem hat er auch verschiedene Gelegenheits-Cantaten und Claviersachen componirt, von welchen allen aber, bis auf 6 4händige Polonaisen, die nach seinem Tode noch herauskamen, nichts gedruckt worden ist.

Hunn, Joseph, K. Preußischer Hof- und Clavier-Instrumentenmacher zu Berlin, erhielt das Patent als solcher im August 1795 in Folge eines sehr kunstreich verfertigten Fortepiano's, das er dem Könige überlieferte. 1797 kam aus ähnlicher Veranlassung dazu noch die Zusicherung eines jährlichen Gehalts von 400 Thalern. Daß dem ungeachtet weder von ihm noch von seinen Instrumenten Etwas im größern Publikum bekannt geworden ist, muß auffallen; selbst in seiner nächsten Umgebung, in Berlin, trifft man nur wenig Instrumente seiner Fabrik an.

Hunt, Arabella, gestorben zu London im December 1705, war eine berühmte Lautenvirtuosin und Sängerin, als welche sie auch Unterricht im Singen gab, z. B. der Prinzessin Anna von Dänemark und der Königin Maria, von welcher Letzteren sie sehr geschätzt ward. Ihrer seltenen körperlichen Schönheit wegen besang sie Congreve in einer Ode, und war ihr Haus der Sammelplatz aller Gebildeten Londons. Blow und Purcell, die besonders ihr musikalisches Talent schätzten, haben Mehreres für sie componirt, was nach der Behauptung einiger Geschichtschreiber von keinem andern Lautenvirtuosen damaliger Zeit gespielt werden konnte. Es läßt dies auf einen hohen Grad ihrer Kunstfertigkeit schließen. Mehr von ihr ist nicht bekannt.

Hunt, Carl, Violinist, geboren zu Dresden am 27sten Juli 1766, machte den Anfang im Violinspiele schon 1770 unter Anleitung seines Vaters, des damaligen Cammermusikus Franz Hunt. Nachher studirte er von 1776 an die Composition unter Leitung des Capellmeisters Seydelmann, und am 10ten August 1783 ward er als Cammermusikus und erster Violinist in der Capelle zu Dresden angestellt. Von seinem ausnehmend musikalischen Talente zeugen vornehmlich eine große Anzahl Violinconcerte, worunter auch einige Doppelconcerte, dann eine Reihe schätzenswerther Quartette, mehrere Kirchensinfonien, Pastorales, mehr als 50 Entreacts, gegen 10 Concertsinfonien, die Operette „das Denkmal in Arkadien", eine große Menge deutscher Lieder mit Clavierbegleitung, und endlich eine nicht geringe Anzahl von Claviersachen, von welchen sich besonders die großen Sonaten nach einem Quintett von Mozart eine rege Theilnahme erwarben. Ueber die Virtuosität H's auf der Violine können wir nicht berichten, da wir nie Gelegenheit hatten, ihn selbst zu hören; aber nach dem Urtheile Anderer soll sie in seiner Blüthezeit außerordentlich u. jeden Vergleich mit einem andern deutschen Meister damaliger Kunstepoche aushaltend gewesen seyn.

Hünten. Es leben jetzt 3 Clavier-Virtuosen u. Componisten Namens Hünten: Franz, Wilhelm und P. E., wahrscheinlich Brüder, von denen der Erstere unstreitig der ungleich bedeutendere ist. Indeß können wir hier, wo möglichst nur Bestimmtes und Zuverlässiges gegeben

werden soll, keine weiteren Nachrichten über ihre äußeren Verhältnisse mittheilen*), als daß Franz schon seit mehreren Jahren zu Paris lebt, übrigens ein Deutscher von Geburt und zwar preußischer Unterthan ist. Alles, was sonst uns darüber zukam, besteht nur in Vermuthungen, und beruht blos auf Hörensagen, dem nachzusprechen wir nicht voreilig genug sind. Wie sie alle Drei uns nach ihren Werken erscheinen, u. zwar den gedruckten, vermögen wir sie aufzufassen, und darauf gründet sich dann auch schon jene Parallele, die wir zwischen ihnen zogen. Von Franz H. sind bis jetzt schon gegen 75 Werke erschienen, alle für Clavier und in Beziehung auf dieses alle Arten von Tonstücken berührend: Sonaten, Rondo's, Variationen ꝛc.; nur Concerte sind uns noch nicht von ihm bekannt. Jene sind theils mit theils ohne Begleitung eines andern Instruments, und theils 2= theils 4händig. Mit Orchesterbegleitung hat er auch noch Nichts herausgegeben. Wie er schreibt, glauben wir als bereits längst bekannt voraussetzen zu dürfen, denn außer Herz und Czerny hat sich wohl kein Clavier-Componist der neueren Zeit mehr oder auch nur so viele Freunde unter namentlich den ungleich zahlreicheren Dilettanten erworben als Franz Hünten; und das mit Recht: seine Sachen sind nicht allzu schwer, gefällig, wie Liebhaber es eben wollen, und dabei auch nicht schlecht, wie Verständige es fordern. Wir für unsern Theil möchten ihm sogar den Vorzug vor Herz geben, dessen modern furiosem Geklimper wir wenig Geschmack abgewinnen können. Ein Rondeau brillant von Hünten, z. B. sein op. 43, ist wirklich brillant, aber verlangt doch bei Weitem nicht die Arbeit wie ein gleichbenanntes Rondo von Herz, und ist dabei doch sehr gefällig, und — durchgehends correcter. Wir hassen jede Pedanterie in der musikalischen Orthographie; aber halten dennoch gern und streng auf ein Gesetz, das, vom Ohre gestellt, auch von diesem sanctionirt ist, und genau befolgt zu werden verlangt wird. Mit eben dieser Verständigkeit, die selbst bei dem untergeordneten Zwecke der Unterhaltung (alle Werke von F. H. scheinen von Haus aus nur für Dilettanten berechnet) doch auch den Boden der Gründlichkeit nicht verläßt, ist auch seine neuerdings bei Schott in Mainz erschienene „Méthode pour le Pianoforte" gearbeitet. Sie ist galant und complaisant, und hat offenbar hauptsächlich nur den Zweck, den Dilettanten auf eine minder streng methodische, vielmehr unterhaltendere, angenehmere Weise die Mittel an die Hand zu geben, wie sie sich zu guten Pianofortespielern bilden können, sie auf einem mehr blumigen als felsigen Wege dennoch zur Virtuosität zu führen, und das ist kein so leichtes, und daher, wenn es so gelingt wie hier in H's Schule, ein höchst verdienstliches Werk. Weiter auf seinen Inhalt einzugehen, fehlt uns hier der Raum, und es wird auch schon jenes Wenige darüber zu seiner Empfehlung an gehörigem Orte hinreichen. Auch für Guitarre hat Franz H. Einiges herausgegeben, was zugleich einen fertigen Spieler dieses Instruments in ihm vermuthen läßt: Potpourri's, einige Märsche, auch Variationen. — Was Wilhelm H. geschrieben hat, verdient weniger Beachtung. Es ist auch Alles für Clavier, verräth aber nicht so viel Geschmack, nicht so viel Kenntniß des Instruments, auch nicht so viele harmonische Bildung und — streng genommen — eigentlich musikalisches Talent, als was wir von dem vorigen Franz H. besitzen. Es ist daher bei einer Auswahl von Musikalien bei dem Namen Hünten wohl auf den Vornamen zu achten. Im Ganzen mögen von Wilhelm H. jetzt gegen

---

*) In dem Nachtrage zu diesem Werke hoffen wir uns dieser Pflicht entledigen zu können.
d. Redaction.

30 Werke erschienen seyn, darunter auch einige für 2 Claviere. Für seine gelungenste Composition halten wir, der guten und gefälligen Haltung wegen, das Rondeau brillant sur la Cavatine „al dolce quidami" aus Donizetti's „Anna Bolena", das bei Pleyel in Paris erschien. — Das wenigste Verdienst indeß von allen unter dem Namen Hünten erschienenen Compositionen haben wohl die von P. E. (?) Hünten. Es sind Trio's, Duette, Variationen ꝛc. für Guitarre, und viele ähnliche Sachen auch für das Clavier. Seine Polonaisen für Clavier, op. 11 u. 29, mögen wohl noch die meisten Liebhaber gefunden haben, und die Variationen für Clavier und Flöte op. 19. Das Letzte, was wir von ihm kennen, ist ein Rondo op. 39, „Aufforderung zum Tanz" betitelt, das für 1 und auch für 2 Pianoforte erschien. Ob man übrigens so Etwas auch spielt, wenigstens mit Lust spielt, glauben wir kaum. — Verwechselungen zwischen den 3 verschiedenen Hünten sind schon oft vorgekommen, und wir erinnern daher nochmals an ein genaues Achten auf die Vornamen, welche die Titel der Composition enthalten. S.

Hupfeld, Bernhard, geboren zu Cassel am 24sten Februar 1717, ward von 1729 bis 1733 als Capellknabe in die dasige Hofcapelle aufgenommen und von Agrell im Violinspiele unterrichtet. 1734 ging er mit einem schwedischen Grafen, Namens Horn, nach Wien. Von hier aus machte er auch einige Reisen nach Ungarn, und erst 1736 kehrte er wieder nach Cassel zurück, wo er nunmehr auch bei Agrell die Composition studirte. 1737 ward er Musikdirector bei dem Grafen von Witgenstein, und 1740 Capellmeister bei dem Musikcorps des Kaiserl. Fürst-Waldeck'schen Regiments. In dieser Stellung fand er die erste Anregung zum Selbst-Componiren; er schrieb mehrere Quartette, Terzette, Arien (worunter auch italienische), 12stimmige Sinfonien u. dergl., was Alles aber nicht gedruckt ist. Erst nachdem er aus Italien wieder zurückgekehrt war, wohin er 1749 reiste, um zu Cremona unter Domenico Ferrari und zu Verona unter Tranquillini sich auf der Violine, und unter Barba in der Tonsetzkunst noch weiter auszubilden, schrieb er mehrere Violinsolo's und Trio's, auch Claviersonaten, Flötenconcerte und 6 Sinfonien, die er zum Druck beförderte. Vieles Andere aber, namentlich seine Vocal-Compositionen, blieb auch wieder Manuscript. Er war damals, von 1751 an, Director der Fürstl. Waldeckschen Capelle zu Arolsen. Von hier kam er 1753 als Concertmeister in Gräfl. Sayn- und Witgenstein-Berlenburgische Dienste, und 1775 endlich als Universitätsmusiklehrer und Concertmeister nach Marburg, wo er 1794 starb. H. war in seiner Blüthezeit ein vortrefflicher Violinspieler, und noch in hohem Alter wußte er sein Instrument mit vieler Fertigkeit und feinem Geschmacke zu behandeln. Seine Compositionen wollen wenig bedeuten, so rein auch der Satz, im Ganzen genommen, darin ist. Deshalb schrieb er in den letzten Jahren seines Lebens fast gar Nichts mehr, sondern beschäftigte sich hauptsächlich mit Unterrichtgeben, auch im Gesange, obschon er selbst nichts weniger als Sänger war. Die bedeutendsten seiner Schüler sind wohl der ehemalige Concertmeister Leder in Hildesheim und der Baron Eschstruth in Cassel. H.

Hurka, Friedrich Franz, einer der berühmtesten Tenoristen des vorigen Jahrhunderts, auch als Liedercomponist, Gesangslehrer und Violoncellist in Ansehen, wurde geboren zu Merklin bei Prag am 23sten Febr. 1762, und erhielt in letzter Stadt von Biaggio den ersten Unterricht im Singen, auch die erste Anstellung als Altist bei der Kreuzherrnkirche. Nach vollendeter Mutation ging er nach Leipzig, und betrat daselbst unter Bon-

dini 1784 zum ersten Male das Theater. 1788 kam er als Cammersänger nach Schwedt, dann in gleicher Eigenschaft nach Dresden, und 1789 nach Berlin, wo er leider schon am 10ten December 1805 starb. Die letzten 15 Jahre seines Lebens ward er allgemein und im wahren Sinne des Worts zu den kunstfertigsten und kunstgebildetsten Sängern Deutschlands gezählt. Neben den gründlichsten Kenntnissen in der Musik überhaupt besaß er als Sänger insbesondere eine herrliche Stimme von wunderbar weitem Umfange, eine ungemeine Fertigkeit im Treffen, und eine solch' seltene Biegsamkeit und freie Productionskraft der Gesangswerkzeuge, daß er, ohne je in bloße Manier auszuarten, auch die schwierigsten und verzweigtesten Tonfiguren frei und so leicht wie nur auf einem Instrumente hervorzubringen vermochte. Was die in solcher Beziehung berühmten Italiener durch die Schule erlangen, war ihm zum größten Theile schon von der Natur verliehen worden. In jeder Gattung des Vortrags war er vollkommen, als Kirchen- wie als Theater- u. Cammersänger gleich ausgezeichnet, nie die Gränzen des einen oder andern Styls auch nur im mindesten überschreitend. Diesen Vorzug verdankte er hauptsächlich dem ernsten Studium der klassischen Meisterwerke von Händel, Graun, Gluck, Jomelli, Naumann u. A. Gerber, der ihn 1797 hörte, nennt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon seinen Vortrag „unnachahmlich schön". Den größten Triumph soll er jedesmal in einer Bravourscene von Cimarosa gefeiert haben. Dieselbe Characterstrenge und Characterfestigkeit, die er selbst als Sänger in seinem Vortrage offenbarte, zeigte sich auch in seinen Compositionen, die in vielen Liedersammlungen bestehen. Sie zeichnen sich durch guten Fluß des Ganzen aus, Leichtigkeit der Ausführung bei doch gewaltigem Effect, wie es sich von Selbstdichtungen eines in allen Theilen seiner Kunst so erfahrnen Sängers, wie H. war, streng genommen auch gar nicht anders erwarten läßt, und wir sagen gewiß nicht zu Viel, wenn wir behaupten, daß sie von wenigstens 3 Viertheilen der deutschen Nation Lieblingsgesänge geworden sind. Seine Texte sind nicht immer sorgfältig gewählt und selten von wirklich poetischem Werthe, desto höher aber stehen seine Melodien. Indessen machte seine einzige Oper „das wüthende Heer" wenig Glück; desto mehr Eindruck aber die Cantate, welche er mit Gürrlich gemeinschaftlich zur Todtenfeier Meierotto's 1801 schrieb. Zu bemerken ist wohl noch, daß er in der Oper zu Berlin nur selten auftrat, desto mehr aber in Concerten, und namentlich in dem berühmten sog. großen Concerte in der „Stadt Paris" dort, dem er auch als Director vorstand. Den frühen Tod soll er sich, der Sage nach, durch einen unregelmäßigen Lebenswandel zugezogen haben, auch durch zu große Anstrengung beim Singen, was Beides wahr seyn kann, da er in der That an völliger Entkräftung verschied.

Hurlebusch, 1) Heinrich Lorenz, im Clavier- und Orgelspiele ein Schüler von Kniller, dann von Coberg, endlich von Ehrenstein, der das Werk seiner Ausbildung vollendete, ward 1666 am 8ten Juli zu Hannover geboren. Nach Vollendung seiner Studien erhielt er die Organistenstelle an der St. Magnikirche zu Braunschweig, dann nach Delphin Strunks Tode 1694 an der Martins- und Egidienkirche, und endlich auch an der Catharinenkirche dort. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Sein Orgelspiel war weniger gediegen als brillant und fertig. Würdiger eines unvergänglichen Andenkens ist sein Sohn — 2) Conrad Friedrich H., der um 1696 zu Braunschweig geboren wurde. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt derselbe natürlich von seinem Vater, dann ging er zu weiterer Ausbildung 1715 nach Hamburg, u. 1716 nach Wien; besonders in letzter Stadt,

wo er an allen Hofmusiken Theil nehmen durfte, bildete er sich während eines zweijährigen Aufenthalts zu einem der fertigsten Clavierspieler damaliger Zeit. Als solcher durchreiste er dann von 1718 an drei Jahre lang Italien, überall den verdienten allgemeinsten Beifall einärndtend, und mit der Abfassung eines Tractats von der Harmonie beschäftigt, der aber erst später 1726 zu Braunschweig vollendet wurde. 1721 kehrte er über Venedig nach Deutschland und zwar zuerst nach München zurück, wo er bei Hofe spielte und sich großer Auszeichnungen erfreute. Alle Anträge, dort zu bleiben, unter so vortheilhaften Bedingungen sie auch gemacht wurden, schlug er der Religionsverschiedenheit wegen aus, und trat eine neue Reise durch Deutschland an. 1722 erhielt er in Folge der Oper „l'innocenza difesa" einen Ruf als Hofcapellmeister und Organist nach Stockholm; da er aber die letzte Stelle nicht erhielt, so verließ er schon 1725, nachdem er die Oper „Armenio" vollendet und aufgeführt hatte, Stockholm wieder, und reiste nach Braunschweig zurück. 1726 ward er nach Bayreuth und dann nach Dresden als Capellmeister berufen; aber auch diese Stellen sagten ihm nicht zu, und er ging 1727 nach Hamburg, wo er gegen 10 Jahre als Musiklehrer privatisirte. In diese Zeit fällt die Composition seiner Oper „Flavio Cuniberto", vieler Cantaten und großer Gelegenheitsmusiken, einer Masse von Oden, auch vieler Instrumentalsachen, namentlich für Orgel und Clavier, Ouverturen rc. Um 1738 endlich ward er als Organist an der reformirten Kirche nach Amsterdam berufen, wo er gegen 1765 gestorben seyn muß, denn 1762 war er dort noch am Leben, konnte aber des Chiragra wegen, an dem er litt, seine Stelle nicht mehr versehen. Gewisses ist indeß auch über sein Todesjahr nicht bekannt. In Amsterdam gab er ein reformirtes Choralbuch heraus, auch mehrere Claviercompositionen, von denen aber nur eine in Deutschland bekannt geworden ist. Gerber nennt ihn in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon einen launenvollen und stolzen Künstler, der es unter Anderem nicht ertragen konnte, von Jemand außer Locatelli in Holland gelobt zu werden. Daß er ein fantasiereicher Orgel- und Clavierspieler gewesen sey, und auch in der sog. freien Fantasie sehr gewandt, wollen seine Compositionen nicht beweisen, die an einer offenbar gesuchten Künstlichkeit und Bizarrerie leiden, und eben deshalb auch nur Wenigen gefallen wollten. Wahrscheinlich hatte dann sein moralischer Character mehr als sein rein künstlerisches Gefühl und künstlerisches Talent Einfluß auf seine Productionsfähigkeit als Tonsetzer, was bei schon Mehreren wohl der Fall war. Von großem Kunstwerthe können daher aber seine Werke nicht seyn. N.

Hus-Desforges, vor 10 bis 15 Jahren noch einer der ausgezeichnetsten Violoncellisten Frankreichs, was Viel sagen will, da zu jener Zeit auch ein Baudiot und Duport zu Paris glänzten, wo Hus-Desforges lebte oder (wir sind von seinen Lebensverhältnissen nicht genau unterrichtet) vielleicht auch noch lebt. Er gehört auch zu den fleißigsten und geschmackvollsten der neueren Componisten für sein Instrument. Im Ganzen mögen wohl gegen 60 bis 70 namhafte Werke von ihm erschienen seyn (meist zu Paris, einige bei André in Offenbach u. a. Deutschen): eine concertirende Sinfonie für Violine und Violoncell; 8 Quintette, worunter einige mit 2 Violoncells; Trio's; Duette für 2 Violoncells und auch Violine u. Violoncell; mehrere Concerte für Violoncell, unter denen wohl op. 12 und das vierte in E-Moll, auch op. 18 (eigentlich eine Fantasie) die gelungensten sind; Variationen mit und ohne Begleitung; Sonaten und Sonatinen, unter diesen 3 mit Contrabaß- oder Fagottbegleitung; dann auch einige

Tänze, mehrere Romanzen, und endlich — was sein verdienstlichstes Werk ist — bei Launer in Paris eine „Méthode de Violoncelle“, die nächst der des Pariser Conservatoriums von Baudiot für die gründlichste und um ihrer klaren Darstellung der Sache willen am leichtesten zu fassende gilt, u. deshalb auch die regste Theilnahme unter den jungen Violoncellisten fand. Unter den praktischen Compositionen ist wohl keine ganz frei von Reminiscenzen und Fehlern gegen den rhythmischen und harmonischen Bau; aber sehen wir darüber hinweg, wenn auch mit Ueberwindung, so sind sie alle so reich an Melodie, an tief ergreifendem Gesange, wie wenige andere Werke unserer heutigen, selbst renommirtesten Violoncell-Componisten, und das, angemessen schöner Gesang, ist doch wohl das Wichtigste, was wir von Tonstücken für dieses an sich so harmoniearme Instrument fordern. Die schönsten und folgerechtesten Harmonieverbindungen gehen spurlos auf dem Violoncell verloren, wenn es nicht mit ergreifendem Gesange dieselben beherrscht, und so haben denn auch H's Werke, was auch schon von verschiedenen Seiten her dagegen gesagt worden ist, einen, obschon einseitigen, doch unvergänglichen Werth, und sind namentlich treffliche Uebungsstücke für jüngere Virtuosen und Componisten für das betreffende Instrument.

Hüttenbrenner, Anselm, geboren zu Grätz am 13ten October 1794. Sein Vater, Besitzer des Gutes Rosenegg und der Herrschaft Rothenthurm in Ober-Steiermark, ließ ihn schon vom 7ten Jahre an zugleich mit seinem jüngeren Bruder Joseph durch den verstorbenen Domorganisten Matthäus Hell sowohl im Gesange als im Clavierspiele u. Generalbasse, nach D. G. Türk's Lehrbuch, unterrichten, und der gelehrige Zögling machte so glänzende Fortschritte, daß er sich in verschiedenen Epochen eben sowohl in seiner Geburtsstadt als zu Triest und Klagenfurt öffentlich mit Concerten von Mozart, Hummel, Ries und Beethoven produciren konnte. Mit dem Jahre 1815 trat er seine juridischen Studien an der Wiener Universität an, und wurde während eines 5jährigen Zeitraums Salieri's Schüler in der Composition, durch die gütige Fürsprache des kunsinnigen Grafen Moriz von Fries; Franz Schubert, Aßmayer, Hartmann, Stunz, Janseron und Randhartinger gehörten wechselsweise zu seinen Commilitonen; und ein trauriger Zufall fügte es, daß H. eben bei Beethoven's Hinscheiden an dessen Sterbebette stand, und, als letzte heilige Pflicht, dem großen Todten die Augen zudrückte. Seit 1824 genießt er die Auszeichnung, erwählter Director des Steiermärkischen Musikvereins zu seyn, und erhielt inzwischen auch die Diplome als Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaften in Kärnthen und Croatien. Folgendes ist das summarische Verzeichniß seiner Werke: 5 große u. 1 Vocalmesse für Männerstimmen; ein kurzes Requiem; desgl. ein doppelchöriges, in Wien bei Franz Schubert's und in Grätz bei Salieri's Funeralien aufgeführt; 3 Sinfonien; 7 Ouverturen; Musikbegleitung zu den Schauspielen: „Carl von Oesterreich“, „die Drachenhöhle“, „Genofeva,' und „Alix, Gräfin von Toulouse“; die Opern: „die Einquartierung“, „Armella oder die beiden Viceköniginnen“ und „Leonore“ nach Bürger's Ballade; 6 Männerquartette; 1 vierhändige Sonate; 1 Pianoforte-Rondo mit Violine; 3 Graduale's; 3 Offertorien; 6 Tantum ergo; 2 Psalmen; 1 Litanei; 72 Präludien; 3 Violinquartette; 1 Quintett; 30 Lieder; mehrere Märsche und Tänze; 1 Concertino für die Baßposaune. Gestochen sind: 2 Claviersonaten; 4 Parthien Variationen; 2 Capricen mit Violoncell-Begleitung; Tableaux musicales; Rondo pastorale; „der Abend“, Vocalgesang für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte; Nachruf an Beethoven und Schubert. Mehrere Zeitschriften verdanken ihm gehalt-

volle Beiträge, und seit 1834 unterzog er sich der Redaction des in Grätz verlegten „musikalischen Heller=Magazins". Die oben angeführte Oper „Leonore" kam im Jahre 1835 mit ungetheiltem Beifalle auf der Grätzer Bühne zur Darstellung. 18.

Hut, Deckel, Haube, Büchse, Deckung, Kappe, Stülpe, Pilea. Die Benennungen Kappe und Büchse sind in der Orgelbauersprache mehrdeutig; s. a. ihrem Orte. Die übrigen Benennungen aber beziehen sich nur allein auf den Körper, da eine metallene Pfeife, wenn sie nur eine Octave tiefer, als ihre Länge es besagt, ansprechen soll, an ihrer Mündung verspundet wird. Eine solche Deckung ist büchsenartig und besteht aus einem metallenen Boden, um den ein, nach Verhältniß der Pfeife, für welche sie bestimmt ist, kurzer oder langer abwärtslaufender Rand festgelöthet wird. Da dieser Rand sich an seine Pfeife windbicht anschließen muß, wenn sie richtig ansprechen soll, so wird er im Innern mit feinem Leder, entweder fest oder lose, rauh beledert. Wenn gleich der Anschluß ohne Belederung möglich zu machen ist, so kann er doch nicht von der Dauer seyn, als wenn der Hut beledert ist, weil dieser beim Stimmen der Pfeifen Reibungen unterworfen ist. Zu einer 4′ langen Pfeife bedarf er etwa der Länge von 3″. Es kann diesem Maaße eher etwas zugegeben als abgenommen werden, weil man gedeckte Pfeifen durch ihre Hüte stimmt, indem sich der Ton erhöht, wenn der Hut niedergedrückt, aber sich vertieft, wenn er in die Höhe gedreht oder gezogen wird. In Folge solcher Handhabung ist es nothwendig, sie von gutem Metalle und gehörig stark zu arbeiten, damit nicht leicht eine Beule hineingedrückt werden kann, die der Bewegung des Hutes hinderlich seyn müßte. Nach Don Bedor de Celles, nach welchem die meisten Orgelbauer in Frankreich noch bis jetzt arbeiten, werden die Deckel ohne Ränder gemacht und auf die Pfeifenmündung aufgelöthet, die Pfeifen aber an ihren Bärten gestimmt. Welcher Nachtheil daraus erwächst, besagt d. Art. Bart.

Hütter, Johann Gottfried, geboren zu Braunau bei Löwenberg am 14. Februar 1742, erhielt von dem damaligen Pastor Fedder daselbst den ersten wissenschaftlichen und vom Cantor Beyer den ersten musikalischen Unterricht. Nachgehends besuchte er das Gymnasium zu Hirschberg und ward Präfect des Singechors daselbst. 1767 ward er als Cantor und Organist nach Kunzendorf bei Löwenberg berufen, und hier starb er gegen 1810. C. J. A. Hoffmann sagt in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" von ihm: „wie viele Schullehrer des Löwenberger Kreises erinnern sich nicht des alten braven Hütter's, der mit seinem für die damalige Zeit immer stattlichen Orchester Aufsehen machte, und durch die jährlichen Aufführungen Graun'scher und Rolle'scher Oratorien um die musikalischen Genüsse und Bildung der Landschullehrer jener Gegend, die festlich zu diesen Concerten pilgerten, sich große Verdienste erworben hat!" Von seinen Collegen ward H. auch als Componist geschätzt; gedruckt oder weiter verbreitet ist indessen kein Werk von ihm worden, und daher uns unbekannt, wie viel oder wenig Wahres an jenem Rufe ist. —m—.

Huygens (lat. Hugenius), 1) Constantin, geb. im Haag 1596, und gest. als Geheimerrath des Fürsten von Oranien am 28. März 1687, schrieb 1641 über die Frage, ob Instrumente in der Kirche zu dulden seyen? mit vielem Scharfsinne und tiefer Sachkenntniß, und gab später (1660) auch zu Amsterdam heraus: „Orgelgebrüyk in de Kerke der vereenigte Nederlande." Sein Sohn — 2) Christian H., geboren im Haag am 14. April 1629, der mit des Vaters Talente auch dessen große Liebe

zur Musik geerbt hatte, studirte diese von Jugend auf neben Mathematik und Geometrie mit vielem Fleiße. Sein Vater selbst gab ihm Unterricht darin, und auf seinen vielen späteren Reisen, die er nach Vollendung seiner Studien auf der Universität zu Leiden erst als Begleiter des Grafen Heinrich von Nassau und dann auch allein durch ziemlich ganz Europa unternahm, machte er durch sein überaus fertiges Spiel mehrerer Instrumente und sein richtiges Kunsturtheil viel Aufsehen. Er war berühmt als Mathematiker und Musiker zugleich. Nach seinem Tode, der am 8. Juni 1695 erfolgte, fand man unter seinen hinterlassenen Papieren auch einen „Novus cyclus harmonicus", der nachgehends in der Histoire des Ouvrages des Scavans Thl. 4. Nr. 2 (Leiden 1724) veröffentlicht ward.

Huzler, Johann Sigmund, geboren 1772 zu Nürnberg, woselbst sein Vater (wahrscheinlich der von Gerber angeführte Joh. Adam) Stadtmusikus war, der seine beiden Söhne (den jüngeren, Joh. Ludw., s. unten) selbst auf mehreren Instrumenten unterrichtete. Sigmund äußerte ein besonderes Geschick für das Waldhorn, und konnte schon als kleiner Knabe in Orchestern mitwirken; sein Fleiß wurde aber erst recht angespornt, als ein anderer Knabe, den er selbst gelehrt hatte, binnen Kurzem ihn weit übertraf, und zu seiner großen Beschämung mit einem Concertstücke debutirte. Aus lobenswerthem Ehrgeiz studirte er nunmehr mit rastloser Beharrlichkeit die Natur seines schwierigen Instrumentes, und gelangte durch Talent, und ernsten Willen endlich an's ersehnte Ziel der Meisterschaft. Um die gedämpften Töne, gleich allen übrigen, stark, voll, angenehm und wohlklingend herauszubringen, erfand er eine eigene, höchst zweckmäßige Vorrichtung, durch deren Mechanismus manche Uebelstände beseitigt, und die Möglichkeit erreicht wurde, den bisher so mangelhaften Scala-Gang vollkommen genau zu egalisiren, auch alle vereinzelt angeblasenen Töne durch alle Abstufungen eben so zur gewaltigen Stärke anschwellen, als bis zum leisesten Hauch entschwinden lassen zu können. Der bald sich verbreitende Ruf seiner Virtuosität verschaffte ihm 1807 die ehrenvolle Aufnahme in die neu organisirte Königl. westphäl. Hofcapelle zu Cassel; allein schon im Sommer des nächsten Jahres ereilte ihn der Tod, und raubte der Kunst einen würdigen Priester. H. hinterließ mehrere effectreiche Horn-Concerte und Quatuors, eine Cantate „Frühlingsweihe der Hirten"; „die Laube", dramatische Idylle; und „Samora", eine große Oper. Außer seinem und anderen Blas-Instrumenten behandelte er auch die Violine, Viola und das Violoncell mit einer, zum brillanten Solo-Vortrag geeigneten, technischen Fertigkeit. 18.

Schon in Nürnberg, wo er angestellter Musiker war, hatte sich obiger Joh. Sigmund H. verheirathet und einen Sohn, Namens Carl H., erzeugt. Derselbe war noch Knabe, als der Vater in Cassel starb, hatte aber schon einigen Unterricht auf dem Waldhorne von diesem erhalten und vor allen Dingen eine leidenschaftliche Liebe zur Musik geerbt. Durch Familienverhältnisse kam er früh nach Königsberg. Hier übte er sein Instrument ferner recht fleißig und er galt bald für einen tüchtigen Waldhornisten. Doch mußte er seiner Gesundheit wegen später die Geige zu seinem Concertinstrumente wählen, und er brachte es nicht minder schnell zu einer achtungswerthen Virtuosität darauf. Der Aufruf des Königs von Preußen zum Kampfe gegen die französische Gewaltherrschaft begeisterte auch ihn, und er machte als Freiwilliger den ganzen Feldzug der Preußen gegen die Franzosen mit. Nach Beendigung desselben studirte er neben seinen neu begonnenen musikalischen Uebungen auch fleißig Sprachen und Realien und erhielt die Conrectorstelle an der Löbenichtschen höheren Bürgerschule zu

Königsberg. Namentlich hatte er gute mathematische Kenntnisse, was er für's größere Publikum durch die Uebersetzung von Couchy's franz. Lehrbuche der algebraischen Analysis bewiesen hat. Ein enthusiastischer Kinderfreund aber, dem das Schicksal eigene Kinder versagte, verfiel er 1835 in Tiefsinn, wozu schon sein Vater sehr geneigt gewesen seyn soll, und endigte in diesem beklagenswerthen Zustande, in einer trüben Stunde, freiwillig sein Leben. Hinsichtlich seiner musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten ward er von den Königsbergern allgemein besonders als ein tüchtiger Solo- und Vorspieler geschätzt, nicht minder aber auch als gebildeter Mann und geistreicher, angenehmer Gesellschafter. d. Red.

Huzler, Johann Ludwig, der jüngere Bruder von dem obigen Joh. Sig., wurde geboren zu Nürnberg 1780. Von dem Vater zwar auf ziemlich allen gangbaren Instrumenten unterrichtet, blieb zuerst lange Zeit jedoch das Waldhorn ebenfalls sein Hauptinstrument, und erst später vertauschte er dasselbe mit der Hoboe, auf welcher er es zu einer lobenswerthen Fertigkeit brachte. Ueber seine äußeren Lebensverhältnisse ist uns bis jetzt nichts weiter bekannt geworden. Gerber setzt in seinem neuen Tonkünstlerlexicon noch hinzu, daß er einen vollen angenehmen Ton auf der Hoboe und einen empfindungsvollen, rührenden Vortrag besitze.

Hyacinthia hieß das Fest, welches die Griechen jährlich dem Apollo zu Ehren bei Amyclä in Lacedämonien an den 3 längsten Tagen des Sommers mit Absingung von eigens dazu bestimmten Hymnen, die auf der Flöte begleitet wurden, und anderen festlichen Spielen feierten. Eine genaue Beschreibung davon liefert Athen. IV. pag. 139. Der Name H. kam von dem berühmten spartanischen Heros Hyacinthus (Ὑάκινθος) her, in welchem sich, der Mythe nach, Apollo verliebte, und der eben deshalb, und weil er mit Apollo gemeinschaftlich den Discus geworfen haben sollte, wobei ihm aber Zephyr aus Eifersucht die Scheibe auf den eigenen Kopf geworfen rc., von der ganzen griechischen Nation als Nationalhelden verehrt wurde. Uebrigens bestand das Fest schon vor Bildung jenes Mythus, bei der Verschwörung des Phalanthus 707 v. Ch., nur unter einem anderen Namen. Mehr darüber gehört nicht hieher. 48.

Hyagnis, Vater des Marsyas, soll nach Plutarch de Mus. Nonn. Dionys. X. 234 die Kunst des Flötenspiels erfunden haben. Andere schreiben ihm, und auch mit mehr Wahrscheinlichkeit, nur die Erfindung der Doppelflöte zu, und nennen ihn überhaupt nur einen Verbesserer der Flöte und des Flötenspiels. Auch soll er der Leier des Mercurs die sechste Saite zugefügt haben. Er lebte um 1500 vor Christus. Burmann zu Ovids Metam. VI, 400 will ihn Oeagnis genannt wissen. Sonst findet man ihn aber überall Hyagnis geschrieben.

Hydraulicum, Ὑδραυλις, hydraulische Orgel, s. Wasserorgel.

Hymaeos, dasselbe was Epimylion (s. d.).

Hymenaeon, dasselbe was Epithalamion (s. d.), weil der Vermählungsgott der späteren Griechen Hymenäus hieß. Doch kann auch dieser seinen Namen von dem Gesange bekommen haben.

Hymnus oder Hymne, ein aus dem Griechischen adoptirter Name, synonim mit Lobgesang. Der Bischof Hierothus soll zuerst diese Gattung Gesänge in seiner Kirche eingeführt haben, welche alsdann durch Hilair von Poitiers und den heiligen Ambrosius auch auf den römisch katholischen Cultus überging. Von Letzterem stammt angenommen das bekannte Te Deum

laudamus (s. übrigens die Art. Ambrosianischer Lobgesang und Ambrosius); drei andere Hymnen sind den Evangelien des h. Lucas entnommen, nämlich, das Magnificat, und die Lobgesänge Zacharias und Simeons, welche zur Vesper, zur Mette und zur Complet bestimmt, aber nebst jenen, nach dem Directorium auf die sieben Wochentage vertheilten, immer nur choraliter all' unisono intonirt werden. Als Tonstück versteht Sulzer unter H. eine Ode, zum Preis der Eigenschaften und Werke der Gottheit, welche in feierlichen Harmonieen Andacht, Erhebung und anbetende Bewunderung erregen soll. Diese Definition muß jedoch, wie jede andere, nach Umständen modificirt werden; denn den musikalischen Charakter bestimmt immerdar erst der Inhalt der Worte, und diese können eben sowohl einen majestätischen als demüthig frommen, oder erschütternden, oder tief betrübten Ausdruck erheischen. Alle christlichen Confessionen besitzen Hymnen in lateinischer und ihnen zuständigen National-Sprachen. Sie werden meistentheils auf Texte in gebundener Rede componirt, auch unter dem Sammelnamen Motetten mitbegriffen, und demnach bei solennen Hochämtern bald als Graduale, bald als Offertorium eingelegt, da sie, gleich jenen, ebenfalls einer verschiedenartigen Auffassungs- und Behandlungsweise unterworfen sind. Die Psalmen Davids, metrisch bearbeitet, geben für diesen Zweig des kirchlichen Ritus eine höchst reichhaltige Ausbeute. 18.

Die Hymni saliares waren Gesänge der alten Römer, welche die Salii, das waren die Priester des Mars, sangen, wenn sie am ersten Tage des Maimonats, als am Feste jenes Gottes, mit den ihm geweiheten heiligen Geräthschaften tanzend (salire — hüpfen, tanzen) durch die Stadt Rom zogen. a.

Ursprünglich bedeutete Hymnus (ὕμνος) einen Lobgesang, der zu Ehren der Götter oder Heroen bei feierlichen Opfern und Festen mit Begleitung der Musik, oft auch unter feierlichen Tänzen, gesungen wurde, und nach den Gottheiten verschiedene Namen und Charaktere erhielt: Päon, Dithyrambus 2c. Erst später entstand der allgemeine Begriff von Lobgesang oder Ode, worin irgend ein übersinnlicher oder erhabener Gegenstand auch in erhabenem Schwunge der Dichtkunst besungen wird. Von musikalischer Seite betrachtet ist jeder H. ein figurirter Gesang. Dies ist sein allgemein gültiger musikalischer Charakter, denn die gewohnte Melodie des Chorals entspricht nicht dem feurigen Fluge des Hymnus, und zieht diesen zur gemeinen Prosa herab, wie viele Kirchengesänge beweisen, die der Dichtung nach Hymnen sind. Die wenigen vorhandenen Ausnahmen heben die Regel nicht auf. d. Red.

Hyognis, ein oft vorkommender Druck- und Schreibfehler für Hyagnis.

Hypate. Ueber den Begriff dieses griech. Wortes, wie auch über hypaton, und alle damit zusammengestellten Wörter, wie z. B. hypate meson, hypaton diatonos u. a., s. den Art. Griechische Musik und dort besonders Griechisches Tonsystem.

Hypatoides war bei den Griechen generelle Bezeichnung aller tieferen Töne ihres Musiksystems (s. d.). Vergl. aber auch den Artikel Tragisch.

Hypaton, s. Hypate.

Hyper, eine griech. Präposition, die im Deutschen so viel wie über oder oben, oberhalb bedeutet. Die Griechen gebrauchten in der Mu-

sik dieselbe 1) um die aufwärts abgezählten Intervalle von den abwärts gezählten zu unterscheiden, daher z. B. hyperdiatonos — die Oberterz, hyperdiapason — die Oberoctave ꝛc. — 2) zur Bezeichnung ihrer authentischen Tonarten, wenn der Umfang derselben von der Quarte des Grundtones bestimmt wurde, wie z. B. die dorische Tonart, deren Grundton d war, wenn sie in dem Umfange von g bis eingestr. g gebraucht wurde, hyperdorisch hieß. Doch vergleiche man betreff des Weiteren darüber, auch über die Zusammensetzungen von hyper und anderen griechischen musikalischen Kunstausdrücken oder Bezeichnungen, wie z. B. hyperbolaion u. a., den Art. Griechische Musik und dort besonders Griechisches Tonsystem. — Hyperboläisch (ὑπερβολικός) hieß indeß bei den Griechen auch ein übertriebener, übermäßig gesuchter, und daher läppischer, weibischer Gesang. — Hyperäolisch ist dasselbe was Hypophrygisch, und eben so ist Hyperjastisch gleichbedeutend mit Hypomixolidisch, Hyperdorisch mit Hypoäolisch, Hyperlydisch mit Hypojonisch, und Hypermixolydisch mit Hypodorisch. S. alle diese Artikel, und unter Griechischer Musik besonders d. Art. Griechische Tonarten. — Der Ausdruck Hyperdiazeuxis bezeichnete bei den Griechen die Trennung zweier Tetrachorde, die durch das Intervall einer Octave von einander abgesondert waren, wie bei dem Tetrachorde hypaton und hyperbolaion. S. darüber auch Tetrachord.

Hypo, griechisches Wort, ὑπο — unter. Aus dem Art. griech. Tonarten wissen wir, daß dieses Wort in Verbindung mit den Namen der Stammtonarten, z. B. Hypo-ionisch, Hypo-dorisch, Nebentonarten bezeichnete, die eine Quarte unter der Stammtonart lagen. Zu gleichem Zwecke ging dasselbe in die Nomenklatur des Kirchentonsystems über, als dieses die Kirchentöne mit Namen der altgriechischen Tonarten bezeichnete; vergl. d. Art. Kirchentöne. Nur sind wir bekanntlich gewohnt, unsere Tonarten in Quintenfolge zu entwickeln; wir werden also, dieser gewohnten Richtung gemäß die Hypotonart nicht eine Quarte unter, sondern (was im Wesentlichen dasselbe ist) eine Quinte über dem Stammtone suchen, scheinbar im Widerspruche mit der grammatischen Bedeutung des Wortes Hypo. Die griechischen Tonarten waren alle von gleicher Construction, folglich mußten es auch die Nebentonarten, die Hypotöne, unter einander und mit ihnen seyn. Anders verhält es sich mit den Kirchentönen, die vielmehr den griech. Octavgattungen als Tonarten zu parallelisiren sind. In dem Art. Kirchentöne und den besonderen Art. Aeolisch, Dorisch, Jonisch, Lydisch, Mixolydisch, Phrygisch sehen wir, daß jede dieser Tonarten in der Folge ihre Ganz- und Halbtöne abweichend construirt, in der Modulation eigen und abweichend organisirt ist. Jeder steht nun die vollkommen ihr gleich eingerichtete Nebentonart zur Seite, eine Quinte höher (oder Quarte tiefer) gesetzt. Also ist Hypojonisch vollkommen gleich dem Jonischen c, nur auf der Stufe G erbaut; von dem auf derselben Tonika stehenden Mixolydischen (mit kleiner Septime) unterscheidet es sich, wie das Jonische selbst, durch die große Septime und durch die Modulationsordnung. Hypodorisch ist die Versetzung des Dorischen D auf die Stufe A, vom äolischen A durch die große Sexte und die dorische Modulationsordnung unterschieden, und so fort. Hiernach bringen uns also die Hypotöne des Kirchentonsystems eben so wenig als die des griechischen Tonartensystems etwas wesentlich Verschiedenes und Neues; sie wiederholen nur die wesentlichen fünf oder sechs Tonarten eine Quinte höher, wie das genus molle (vergleiche d. obigen Art.) eine Quinte tiefer. Hier erkennen wir aber auch

den eigentlichen Zweck ihrer Einführung; er war, wie ursprünglich das ganze Tonartensystem, rein melodischer Tendenz. In den Artikeln Authentisch und Plagalisch ist ausführlicher gezeigt, daß man mit ersterer Benennung diejenigen Tonfolgen bezeichnete, die vorzugsweise von der Tonika zu deren Octave, — mit der anderen Benennung die, welche vorzugsweise von der Dominante zu deren Octave gingen. Die authentischen Tonfolgen hatten also die Tonika zu ihrem regelmäßigen Gränzpunkte in der Höhe und Tiefe; die plagalen hatten die Dominante zu Gränzpunkten und bewegten sich um die Tonika, als ihrem Mittelpunkte herum; eine Unterscheidung, die in melodischer Hinsicht gegründet und damals erheblich war, in späterer modulatorischer Hinsicht aber gar nicht in Betracht kam; denn jedes Tonstück wurde nach den Regeln seiner Tonart behandelt, mochte die Melodie authentisch oder plagalisch liegen. Wie sollten nun diese beiden melodischen Tonordnungen sich darstellen? Das Plagalische in C jonisch z. B. würde zwischen dem kleinen und eingestrichenen, oder zwischen diesem und dem zweigestrichenen g sich bewegt haben, also in einer Region, die keineswegs allen Singstimmen bequem ist, und doch lag so viel daran, daß die kirchlichen Hymnen, in der Reformationszeit besonders die Choräle, von allen Stimmen der Gemeine gesungen wurden! Dafür dienten denn die Versetzungen der Tonarten (tuoni trasportati, t. finti) und besonders die Hypotöne. Wollte man im Jonischen plagalische Melodie singen, so versetzte man den Ton um eine Quinte, verwandelte ihn in Hypojonisch, und nun hatte das Plagalische den bequemen Umfang vom eingestrichenen zum zweigestrichenen d. So ist das alte Lied: „Nun ruhen alle Wälder" der Tonart nach jonisch, der Melodie nach plagalisch; um es in eine allgemein singbare Tonlage zu bringen, hat man es also in das Hypoionische gesetzt, und nun geht seine Melodie von d zu d. Die Anwendung auf die übrigen Tonarten ist hiernach leicht. Man sieht aber dabei, daß die ionische, dorische, phrygische Tonart auf ihren ursprünglichen Sitzen für authentische, die mixolydische und äolische Tonart für plagale Melodien geeignet waren. Sollte nun Jonisch oder Dorisch in plagaler Weise gebraucht werden, so bediente man sich des Hypoionischen oder Hypodorischen, wie oben gesagt ist. Sollte aber umgekehrt das Aeolische authentisch gebraucht werden (ein seltener Fall), so war wiederum das Hypoäolische die geeignete Tonlage, so in der äolisch-authentischen Melodie: „Christ der du bist der helle Tag". Daß man sich in beiden Fällen auch anderer Transpositionen, z. B. in das genus molle (so die äolische Melodie: „Ach Gott, man mag wohl in diesen Tagen") bediente, sey nur beiläufig erwähnt. Eine theilweis abweichende Ansicht des höchst verdienstvollen Mortimer ist in Winterfelds „Gabrieli" beleuchtet. ABM.

Hypoäolisch s. d. Art. Hypo. Ein Beispiel hypoäolischen Gesanges ist wohl der Choral „Christ' der du bist der helle Tag," — wenn man ihn nicht für dorisch E nehmen will. Da die Alten selbst oft zweifelhaft waren in der Feststellung ihrer Tonarten, so dürfen wir uns der Ungewißheit in einzelnen Bestimmungen noch weniger schämen.

Hypodiazeuxis bezeichnet bei den Griechen den Zwischenraum von einer Quinte, der zwischen 2 Tetrachorden sich befindet, die durch ein drittes Tetrachord getrennt sind. Die erste Saite des Tetrachords Meson z. B. (unser e) liegt von der ersten Saite des Tetrachords Diezeugmenon (unserm h) eine Quinte entfernt, und dazwischen liegt das Tetrachord Synemmenon. Jener Zwischenraum ward nun mit dem allgemeinen Namen Hypodiazeuxis bezeichnet, d. h. eine Quintentfernung.

Hypodorisch, die Versetzung der dorischen Tonart in die untere Quarte oder obere Quinte, vergl. die Artikel **Hypo** und **Dorisch**. Mortimer, einer der verdientesten Arbeiter im Felde der Kirchentonarten, sieht das Hypodorische für eine besondere Tonart an, und zwar für einen Mollton mit kleiner Sexte; die Alten hätten dasselbe auf D mit Vorzeichnung von b dargestellt. Er mißt dieser angeblich besonderen Tonart eigene Gesetze bei, namentlich daß sie nie in die Quinte (A äolisch), nie in die Durquarte (G mixolydisch), wohl aber in die Quarte Moll (G dorisch oder dorisch im genus molle) ausweiche. Er selbst nennt diese Gesetze willkührliche und geräth mit seinen eignen Ansichten noch stärker in Widerspruch, wenn er meint, das Hypodorische habe die plagalische Gefährtin der dorischen Tonart — mit der sie doch vollkommen gleiche Tonlage hat — seyn sollen, während man schon nicht begreift, warum ein Nebenton nicht nach der allgemeinen Regel auf der unteren Quarte oder oberen Quinte, sondern — auf derselben Tonika mit dem Haupttone stehen, von diesem Haupttone, ganz gegen die Natur der Nebentöne, wesentlich (in der Sexte) verschieden, mit einem anderen Tone aber wesentlich gleich seyn solle? — Es ist vielmehr klar, daß wir in dem angeblich Hypodorischen:

d — e — f — g — a — b — c — d

nichts Anders, als die äolische Tonleiter im genus molle vor uns haben, und zwar — gleich dem Hypoäolischen — dazu dienlich, die äolische Tonart zu authentischen Melodien zu gebrauchen, wie in dem Choral „Ach Gott, man mag wohl in diesen Tagen", in welchem die Tonfolge äolisch, die Melodielage authentisch ist, also das Gegentheil von dem, was Mortimer behauptet. Von diesem Gesichtspunkte aus begreifen wir auch, daß die angeblich hypodorische Tonart nicht nach der Quinte modulirt. Auf der Quinte würde sie entweder A äolisch (im genus durum) finden, oder A phrygisch (im genus molle) nach sich ziehen können. Ersteres wär' aber keine neue Tonart, sondern die plagalische, also schwächere Wiederholung des Haupttones, D äolisch; mithin würde der Aufschwung in die Quinte keine Stärkung, sondern Schwächung bringen. Die Modulation in das Phrygische aber, das hier auch nur plagal gebraucht werden könnte, wäre ebenfalls bedeutungslos; das plagale A äolisch muß sich wohl am authentischen Phrygisch stärken; das authentische D äolisch bedarf aber dieser Kräftigung nicht, und würde sie an einem plagalen Phrygisch nicht finden. Eben so klar ist, daß D äolisch nicht nach G mixolydisch ausweichen kann; ihm ist ja die kleine Sexte b wesentlich, und mit der ebenfalls wesentlichen großen Terz des Mixolydischen, h, im Widerspruche. Wenn also D äolisch moduliren soll, bleibt ihm allerdings kein näherer Schritt, als nach der Quarte Moll. Wir erinnern uns aber nicht, diese Modulation gefunden zu haben (wohl aber die in das Jonische C und eher noch F), und diese Modulation würde wiederum plagalische Melodie bedingen, also keine Kräftigung zu Wege bringen. Eine wahrhaft hypodorische Melodie ist übrigens der Choral: „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand"; er steht bis auf eine Ausweichung in A äolisch in der Tonreihe

a — h — c — d — e — fis — g — a

aber in plagaler Tonlage von e zu e. ABM.

Hypojastisch ist gleichbedeutend mit **Hypojonisch**.

Hypojonisch. S. d. Art. **Hypo**. Mortimer setzt sonderbarer Weise das Hypojonische auf die Tonika F, statt auf die untere Quarte oder obere Quinte des Haupttones. Ihn hat offenbar der Umstand verleitet, daß allerdings die Alten sehr oft das Jonische auf F übertrugen, — nämlich

n das genus molle. Dies thaten sie bisweilen, um plagale Melodien in bequemer Stimmlage vortragen zu können, also zu demselben Zwecke, dem die Hypotöne dienten; öfter aber (und wie es scheint regelmäßig) um authentische Melodien vom Tenor, als der Hauptstimme, noch viel heftiger in hoher Tonlage hören zu lassen. So hat z. B. Walther (Luthers Freund) in seinem Gesangbuche von 1554, ferner Calvisius in seinen Kirchengesängen 1597 den Choral: „Ein' feste Burg" im jonischen g-Moll, unserem F-Dur, gesetzt. Hypojonische Melodien (also in unserem G-Dur) sind sehr häufig; wir nennen nur die Choräle „O Lamm Gottes", „Aus meines Herzens Grunde", „Herr Christ der ein'ge Gottessohn." ABM.

Hypokritisch, kommt her von ὑπόκρισις — die Vorstellung, Action und Declamation eines Schauspielers; ὑποκριτικός — zur theatralischen Darstellung gehörig. Daher ist jede melodramatische oder duodramatische Musik, auch sog. pantomimische, wie zum Ballet, eine — allgemein bezeichnet — hypokritische Musik. In diesem Sinne gebrauchten denn auch die Griechen das Wort. Musik war bei ihnen der Inbegriff aller Wissenschaften und Künste, Action und Declamation nicht ausgenommen. Sie nannten deshalb auch wohl schon jede rednerische Vor- oder Darstellung, mochte dieselbe unter Begleitung von wirklicher Musik geschehen oder nicht, eine hypokritische Musik. Wir dehnen jetzt den Begriff nicht so weit aus, und verstehen darunter nur eine, irgend einen declamatorischen Vortrag oder pantomimische Vorstellung unterstützende, charakteristisch begleitende, d. h. in harmonischer Verbindung stehende, gemeinschaftlich ausdrückende Musik, was jede ächte Balletmusik seyn soll. Der Charakter einer solchen Musik selbst, ob lyrisch, erhaben, tragisch, komisch &c., wird natürlich durch den Inhalt, den Gegenstand der Vorstellung bestimmt. Der Ausdruck h. ist nur allgemein bezeichnend, zum Unterschied von jeder anderen, z. B. Instrumental- oder Vocalmusik. 48.

Hypolydisch, s. d. Art. lydisch und Hypo.

Hypomixolydisch würde (nach dem Art. Hypo) die Nebentonart des Mixolydischen auf dessen unterer Quarte oder oberer Quinte seyn, mit der Tonleiter,

d — e — fis — g — a — h — c — d,

in der die große Terz zur Bezeichnung der Tongattung Dur, und die kleine Septime zur Unterscheidung vom jonischen D wesentliche Töne wären. Da das Mixolydische seiner Tonlage und seinem Charakter nach plagaler Tendenz ist, so würde die hypomixolydische Nebentonart den Zweck haben, das Mixolydische wenigstens der Tonlage nach für authentische Melodien zuzurichten, — freilich im Widerspruche mit dem Sinne dieser Tonart. Dieses Verfahren scheint aber der Tiefsinnigkeit der Alten nicht angemessen; auch wüßten wir uns keines Gesanges zu erinnern, der wirklich für hypomixolydisch zu erachten wäre. Eine eigene, aber (wie uns offenbar scheint) unhaltbare Ansicht stellt Mortimer auf, dessen Forschungen zu wichtig sind, als daß man nicht auch auf seine Irrthümer aufmerksam seyn müßte. Er hält das Hypomixolydische für eine eigene Tonart, Moll mit großer Sexte, von den Alten auf G, jetzt öfters auf A dargestellt. Dies würde, von G aus, die Tonleiter

g — a — b — c — d — e — f — g

mit den wesentlichen Tönen der Terz und Sexte, b und e, ergeben. Wer sieht aber nicht sogleich, daß dieser Ton kein anderer, als der dorische im genus molle ist? Wie soll es zugehen, daß der Nebenton also die genaue Nachbildung eines Durtones Moll wird? und daß der Nebenton, der eine

Versetzung des Haupttones seyn soll, auf der Tonika des Haupttones stehen bleibt? Hiermit stimmen auch die von M. selbst aufgestellten Modulationsgrundsätze überein. Die angeblich hypomixolydische Tonart modulirt in die Quinte, nämlich D äolisch (im genus molle) oder auch D dorisch, eben wie die dorische Tonart. Sie verwandelt die wesentliche große Sexte nur dann in eine kleine, wenn sie förmlich in die Tonart der Terz übergeht. Eben das thut die dorische Tonart; sie weicht nach F lydisch aus, faßt aber diese überall verdrängte Tonart als das ionische genus molle (unser F-Dur) und verwandelt dazu die große Sexte h in die kleine b. Willkührlich, wie er selbst es nennt, spricht M. das Gesetz aus, daß das Hypomixolydische nie nach der Unterdominante (dies wäre C mixolydisch, im genus molle) ausweiche, gesteht aber zu, unter 70 Melodien doch zweimal diese Modulation gefunden zu haben. Abgesehen nun von den gegründeten Bedenken, die Winterfeld in seinem „Gabrieli" gegen die Zuverlässigkeit der dem Mortimer vorgelegenen Beweisstücke erhebt, würde es gar wenig sagen, wenn unter so vielen dorischen Melodien, wie nur auf unsere Zeit gekommen, wirklich 68 sogenannte hypomixolydische wären, die nicht in die Unterdominante modulirten. Denn diese Modulation ist zwar der dorischen Tonart freigestellt und naheliegend, keineswegs aber unumgänglich nothwendig; sie findet sich nicht in den Gesängen „Befiehl du deine Wege" *), „Christ fuhr gen Himmel", „Christ lag in Todesbanden", „Christ unser Herr zum Jordan kam", und vielen anderen, ohne daß diese Gesänge darum weniger dorisch wären, als andere dorische Melodien mit mixolydischer Ausweichung. Wenn endlich M. es als ein Kennzeichen seiner vermeintlich hypomixolydischen Tonart ansieht, daß in ihr gesetzte Gesänge in G-Dur anfangen und in A-Moll schließen könnten, so widerspricht dies vor Allem wieder seiner eignen Voraussetzung, daß die Mollterz, b, dem Hypomixolydischen eigen sey. Wohl aber kann D dorisch in der Unterdominante (G mixolydisch) anfangen (wie auch wir, z. B. Beethoven in der ersten Sinfonie) und in der Oberdominante, A äolisch (wie der Choral, „Christe du Lamm Gottes") schließen. Eine an beiden Hauptpunkten so ungewisse Modulation ist zwar auch bei den Alten höchst selten, darf aber nicht befremden an Melodien, die theils in die Zeit vor der Organisation der Modulation hinaufreichen, theils — oft auf die seltsamste Weise corrumpirt, oder auch wohl von Nicht-Componisten aus fremdartigen Bestandtheilen zusammengefügt worden sind. ABM.

Hypophrygisch, s. d. Art. Hypo.

Hypo synaphe, in der griechischen Musik die Trennung zweier Tetrachorde, die durch das Dazwischensetzen eines solchen dritten Tetrachords von einander abgesondert werden, welches mit jedem der beiden getrennten Tetrachorde ein verbundenes Tetrachord ausmacht, so daß die gleichartigen Saiten (das sind die erste oder zweite Saite des Tetrachords) der getrennten Tetrachorde im Verhältniß einer kleinen Septime zu einander stehen. Die Tetrachorde hypaton und synemmenon z. B. sind durch das Tetrachord meson getrennt, der Ton H im hypaton aber ist von a das synemmenon, obschon beide gleichartig, d. h. der letzte Ton im Tetrachorde sind, eine kleine Septime getrennt; eben so das eingestr. c in synem-

*) Da dieser und andere Choräle, auf die in den Artikeln über die Kirchentöne Bezug genommen ist, auch nach anderen Melodien gesungen werden, welche nicht beweisen würden, was im Texte bewiesen werden soll, so sey angemerkt, daß diese Beziehungen auf das „evangelische Choral- und Orgelbuch" des Verf. (A. B. Marx) passen. Kenner werden auch in jeder anderen Sammlung die gemeinten Melodien leicht herausfinden.

ıenon von d in hypaton, und umgekehrt das c in hypaton von b in synemmenon bezeichnet. 48.

Hypoproslambanomenos nannten die Griechen den unter em tiefsten Tone ihres feststehenden Tonsystems ihnen noch bekannten Ton, der unserem tiefen G entspricht. Wörtlich: der unter dem Tone Proslambanomenos noch liegende Ton.

Hyporchema, Tanzlied, ein zum Tanze (unter dem Tanzen — von πο und ὀρχημα) gesungenes Lied. Es war dies eine bei allen Völkern es Alterthums, besonders unter den Griechen vielgebrauchte Kunstform, eren Wesentliches der gleichzeitige Verein von Wort (Gedicht), Gesang mit Instrumentenspiel) und Tanz ist. Dieser Verein ist so der innersten Natur aller Kunstäußerung gemäß, daß es nicht auffallen kann, ihn überall ls den Anfang aller Kunstproduction anzutreffen, und daß wir im Vorus ihn als den Gipfel derselben, das endliche Resultat der Durchbildung er einzelnen Künste, den höchsten Ausdruck künstlerischer Erweckung zu ezeichnen wagen; wobei freilich dem Tanz eine höhere Bedeutung zugeacht wird, als er in unseren Gesellschaftskreisen und unsauberen Balleten at. Die Sprache nämlich ist schon in ihrem Ursprunge zugleich Wort nd Tonfall. In ihrer ersten hypothetischen Auferbauung, beginnend von em unwillkührlich hervorbrechenden Empfindungslaute, der nur vermöge leicher Empfindung sympathetisch verstanden und erwiedert wird, ist Klang er Stimme, Tonfall und Artikulation Eins. Ihnen ist ebenfalls immaıent, unscheidbar verbunden Zeitmaaß und Accentuation. Aber dieselbe Reung, die den Laut hervorrief, wallt, stürmt durch den ganzen Körper, ißt ihn handeln, bethätigt sich in seiner Gebehrde. So ist Gedanke oder Gefühl und Handlung, Zeichen (Laut) und That (Gebehrde) ein einziger Moment, und so ist in der ursprünglichen Aeußerung das Wort ohne den Tonfall, und Beides ohne die Gebehrde nicht vollständig, gar nicht verständich. Bei allen wilden Völkern trafen unsere Reisenden stets Gesang mit Tanz vergesellschaftet. Von Alters her wird in dem unveränderlichen China ie höchste Feier, der Tag der Verstorbenen, mit Gesang und Tanz (vergl. . Art. chines. Musik) begangen; in den Sagen der Inder tanzt Krishna n Gesang mit den neun Gopi, und noch jetzt werden von den Devadassi nd anderen geweihten Tänzerinnen (vergl. Seidel's Charinomos, Th. 1. S. 304) festliche Hyporchemen begangen. Von den Aegyptern, die in ihren Mysterien, in den rasenden Orgien zu Bubastis die Reigen wohl geübt, ingen sie unmittelbar auf die Hebräer über. „Ich höre ein Geschrei eines Singetanzes," übersetzt Luther (2. Mose 32, 18), wo Mose das Volk im Reigen um das neue Götzenbild trifft; wie auch später David und das anze Volk die Bundeslade mit Gesang und Saitenspiel, mit Jauchzen und osaunen zurückführte und „mit aller Macht vor dem Herrn hertanzte," t aus 2. Sam. 6, 5—15 bekannt; so sey nur kürzlich noch der Hyporemen bei dem geheimnißvollen Götterdienste der Kureten und Salier, bei riechen und Römern, gedacht; Ausführlicheres findet man bei Seidel a. O., dem wir hier vorzugsweise folgen, und den dort Angeführten. — Bei den Griechen nun, die uns hier vorzugsweise wichtig sind, giebt schon e Sprache Zeugniß für den ursprünglichen Verein von Gesang und Tanz; enn die ersten Worte sind allen drei verbundenen Künsten gemeinsam. Μέλος heißt zugleich Glied, Lied, Weise (Melodie) Chor; μέλπω (μέλπομαι) ielen, singen, tanzen; μολπη heißt Spiel, Spiel mit Gesang und Mu-, Tanz mit Gesang (Odyssee 6, 101); χορός Chor, Tanz, Reigen, Tanz it Gesang; ein Beweis, daß die Worte Anfangs einer einigen Sache an-

gehört haben, denn an Bildungen für verschiedene Dinge konnte es der gelenken griechischen Sprache nicht fehlen. Daher wird nun auch die förmliche Anordnung des Hyporchema für feierlichen Gottesdienst schon dem Orpheus und seinem Schüler Eumolpus zugeschrieben, und schon im Homer (Odyssee 8, 261) lesen wir, wie Götter- und Heldensagen gesungen und mit Tanz begleitet waren:

Aber der Herold kam, der Demodokos klingende Harfe
Trug. Da stellt' er sofort in die Mitte sich, und um den Sänger
Jünglinge, eben entblüht, nachahmenden Tanzes erfahren.
Schön in geordnetem Tritt nun stampften sie; aber Odysseus
Sah das rasche Gezitter der Füß' anstaunenden Geistes.

So finden wir den Reigentanz auch bei den Festen des Volks, mochten sie nun denkwürdige Thaten der Väter oder Stammgenossen feiern, oder, wie jenes spartische Hyporchema:

Chor der Greise.
Jünglinge waren wir einst,
Rüstige, wacker im Kampf.

Chor der Jünglinge.
Freude! Wir sind es noch heut!
Wollen es zeigen durch That.

Chor der Knaben.
Wir auch werden es seyn!
Euch dann entschwindet der Ruhm.

die Gesinnung und Sitte des Volks zum Hochgefühl Aller preisen. Was nun im frühesten Gottesdienste geheiligt, in der Halle der Könige und auf dem Marktplatze des Volks eingewohnt war, ging aus den Umzügen und Dithyramben der ursprünglichen Dionysien unmittelbar in den Chor der Tragödie über. Von Pratinas, einem der Vorgänger des Aeschylos, bezeugt es geradezu ein Chorfragment:

Welcher Frevel verdrängt von der Thymele mein Dionysisches reigenbegeistertes Lied?
Mein, mein ist der Rebengott!
Ihn umjauchzen muß ich,
Muß feiern mit ihm, muß schwärmen und lärmen mit den Nymphen im Wald,
Führen, ein singender Schwan, den buntbeschwingten Festgesang.

Er, Thespis (der Gründer der attischen Bühne), Karkinos, Phrynichos werden als vorzüglich auf den Tanz bedachtnehmende Tragiker genannt; in den Phoinissen des Letztern stellte Themistokles selbst, der Sieger bei Salamis, den Chor. Daß Aeschylos, z. B. in den Erynnien, in der verloren gegangnen Achilleïs (in den Myrmidonen) vielfach den mächtigsten Eindruck von der Mitwirkung des Chor-Tanzes erwartet und erlangt hat, ist vollständig nachzuweisen. Noch später, in den Pantomimen, wurden die Chorgesänge der Tragödien, deren Handlung getanzt ward, beibehalten, oder zu diesem Behuf neue untergelegt, die den Pantomimen begleiteten, oder mit ihm abwechselten. Mehr in dem Art. Tragödie der Griechen. — Auch die Päane und Siegsgesänge der Lyriker wurden getanzt. Von den pindarischen folgt es aus Pindars Versen selbst, z. B. dem Eingang des ersten Pythischen, wo es von der Lyra heißt

Deinen Accorden horchet der Tanz, der Freudenfürst;
Dir lauschen die Sänger,
Wenn reigenanführende Lieder
Du zu hallen beginnst, —

dem ersten Isthmischen (V. 6, 7) u. A. Wenn gleichwohl in all' diesen Gedichten der Tanz das Zutretende, das Gedicht die Hauptsache war, so finden wir endlich auch das umgekehrte Verhältniß, daß Lieder ausdrücklich für den Tanz gedichtet wurden, und diese hießen vorzugsweise Hyporchemata. Als erster Hyporchemendichter wird Thaletas der Kreter, nach ihm

Xenodamas, Bacchilides genannt. Von ihnen und anderen, namentlich von Pindar (Thiersch 2, S. 235), finden wir bei Athenäus und anderwärts Fragmente aus Hyporchemen; nicht so leicht möchte sich zwischen ihnen und den anderen lyrischen Gesängen ein bestimmter wesentlicher Unterschied nachweisen lassen. Einen formellen Unterschied des Rhythmus, eine leichtere, gleichförmigere und dadurch tanzmäßigere Rhythmisirung der eigentlichen Hyporchemen und freiern, wechselndern Schritt der Hymnen und Chöre sollte man vermuthen. Für unser tactgewöhntes Ohr ist er aber nicht aufzufinden; gleichmäßigere Sätze in tragischen Chören und freien Gesängen, und umgekehrt wechselnde, fast bis zur Regellosigkeit ungebundene und unbeschränkte Rhythmisirungen, so wie Mangel an tanzregelnden wiederkehrenden Formen in Hyporchemen widersprechen zu häufig der Voraussetzung. Der rhythmischen Einrichtung zufolge möchte man fast annehmen, daß aller Tanz nur Pantomime gewesen sey, die sich an den Sinn und die nachzuahmenden Bilder und Gleichnisse des Gedichts halten, der Gleichmäßigkeit entbehren konnte, wenn nicht die bestimmtesten Angaben, z. B. die oben angeführte homerische Schilderung unzweideutig auf wirklichen Tanz mit „geordnetem Tritt" und „raschem Gezitter der Füße" (wir würden sagen: Tanzpas) hinwiesen; wie denn auch die beiden Grundformen des Tanzes, der Zug, Sikinnis, und Reigen, Chor, der seine Figuren (wenn auch keineswegs immer im Rundtanze) auf bestimmter Stelle ausführt, unterschieden, beschrieben und auf alten Bildwerken gesehen werden. Besäßen wir übrigens mehrere vollständige Hyporchemen, so möchte sich doch im Wesentlichen und Formellen der ungefähre Unterschied herausstellen, daß die Hyporchemen leichteren Inhalts und gemessenern Versbaues gewesen und in freieren, willkührlicheren und reicheren Weisen getanzt worden seyen, während die Chöre und Siegsgesänge schon ihrer Bestimmung gemäß höheren Schwung, freieren und reicheren Versbau und einen mehr sinn- als figurenreichen Tanz, bedeutungsvolle Pantomime, sprechende Bewegung der Arme und Hände, Auswahl und Wechsel der Stellungen, feierliche Wendungen und Gänge des bald getrennten, bald verbundnen Chors gehabt haben werden. Wenn also Plato (de leg. 7) vom Tanze sagt, die eine Gattung ahme die Rede der Muse nach, bewahre das Hochfeierliche und Freie; die andere Gattung habe das Anmuthige zum Ziel, entfalte Leichtigkeit und Schönheit der Glieder, deren jedem sie schickliche Wendung und Dehnung zumesse, während ihre rhythmische Bewegung über den ganzen Tanz sich ausstreuet und ihm geschickt nachfolgt, so sehen wir Pantomime und eigentlichen Tanz vereint, aber auch unterschieden, und dürfen wohl annehmen, daß die erstere Gattung mehr den Chören und Hymnen, die andere mehr dem Hyporchema angehörig, vorherrschend gewesen sey. Ausgeführt nun wurden (wie Lucian de salt. bezeuget) Anfangs Tanz und Gesang von denselben Personen; und bei dem weniger in Sprüngen und Wirbeln, als anmuthigen und ausdrucksvollen Gebehrden sich bewegenden griechischen Tanze ist dies denkbarer, als bei der neueren athemraubenden Tanzweise. Später wurden für Tanz und Gesang besondere Chöre aufgestellt (oder es mögen auch in den eigentlichen Hyporchemen vielleicht Theile desselben Chors gewechselt haben), so daß immitten (im Halbkreise etwa) der Sänger und Spieler die Tänzer ihre Reigen ausführten, die Singenden aber mit leise andeutender Gebehrde ihre Mittheilnahme zu erkennen gaben, oder auch ohne mimische Bewegung ihre Weisen ausübten. Von der Musik der alten Hyporchemen endlich wüßten wir nichts Bestimmteres mitzutheilen. Es ist das Nöthige im Art. griech. Musik nachzulesen. Na-

turalistisch hat sich der Reigentanz bei unserem Landvolke, und besonders bei südlichen und Gebirgsvölkern, in Tyrol, Ungarn, Italien, Spanien, so wie im Morgenlande, erhalten. In künstlerischer Weise erscheint er nur gelegentlich als Theil unserer Opern, gewöhnlich aber nur in untergeordneter Geltung, etwa zum festlichen Schlusse des Ganzen, wenn die Hauptpersonen vom Jubelgesange des Chors und dem Reigen der Balletisten umschwärmt werden. Doch fehlt es auch nicht an edleren Erscheinungen. Die Fürbitte im ersten Acte der Alceste, mehrere Momente in Armida (der erste Actschluß scheint von **Gluck** auch als reiches Hyporchema gedacht zu seyn), die Aufführung Orests und viele ähnliche Bildungen bezeugen, daß auch den Neueren der hohe Sinn dieser Form nicht fremd ist. Eine der sinnigsten Anwendungen hat **Spontini** in seiner „Nurmahal" gemacht, die man bei dem Vordringen des Tanzes ein Hyporchema im Großen nennen könnte. Es ist der Moment, wo Nurmahal und Dsehangir, zerrissen vom Schmerz der Trennung, auf geschiedenen Thronen einsam und bang klagen, der Reigengesang des nichtsmerkenden Volkes sich dazwischen gießt, ahnungsvoll stiller wird, — und, in erneutem Rausche des Festes, vergessen und freudetaumelnd wieder hineinbraust mit stürmischen Wogen des Tanzes und Gesanges. ABM.

Hyppomachus, s. **Hippomachus**.

J.

I, als Ton, s. **Kirnberger**.

Unter dem Namen I giebt es auch eine offene Labialstimme von 8', welche im Manuale der Dreifaltigkeitskirchen-Orgel zu Berlin stand und seit etwa 10 Jahren gegen eine zweckmäßigere Stimme vertauscht wurde, weil sie völlig unbrauchbar war, denn ihre Tonhöhe war im Verhältnisse zu der der übrigen Stimmen derjenigen gleich, welche bei mathematischer Berechnung der Töne mit der Zahl 7 übereinkommt (s. „Cäcilia" 9. Band S. 171), und die über einen Viertelton höher als die bestehende Höhe oder Tiefe der leitereigenen Töne ist. Kirnberger nannte diesen leiterfremden Ton I. Um etwas Neues zu haben (ein anderer Grund ist nicht denkbar, da jeder Sachverständige wissen muß, daß eine zum Grundtone der Orgel in Beziehung auf Stimmung in so großem Mißverhältnisse stehende Stimme, wenn gleich Unda maris, die mit ihr, aber nur in weiter Entfernung, einige Aehnlichkeit hat, und von nicht ganz übler Wirkung ist, vollkommen unbrauchbar werden mußte) setzte man in vorbenannte Orgel ein I-Register.

Jachet, auch **Jaquet** und **Jaches** (man findet den Namen bald auf die eine, bald auf die andere Weise geschrieben), s. **Berchem**.

Jackson, William, geb. 1730 und gest. als Organist zu Exeter (Hauptstadt von Devonshire in England) am 11ten Juli 1803, gehört zu den besseren und auch beliebtesten englischen Componisten und Violinspielern des vorigen Jahrhunderts. Seine Blüthezeit fällt hauptächlich in die 50- und 60er Jahre desselben. Er war der einzige Violinist in England, welcher sich die Manier des berühmten Geminiani angeeignet hatte. Nach den englischen Musikalien-Catalogen lebte zu seiner Zeit noch ein anderer Com-

onist, Namens Jackson, unter dem Titel eines Doctors. Indeß mögen ie meisten der unter diesem Namen aufgeführten Compositionen un= rem William Jackson angehören. Sie bestehen hauptsächlich in Vocal= nusiken, Pastorale's, einzelnen Gesängen und Duetten, Madrigalen, n= und mehrstimmigen Cazonetten, Anthems, mehrstimmigen Hym= en, der Oper „Metamorphoses", dem Oratorium „Ponder my words" ꝛc. erber zählt die Titel alle namentlich auf; auch vermuthet derselbe, daß der Doctor Jackson, wenn nicht vielleicht gar eben dieser William, ein Sänger m Trinitatis=Collegium zu Cambridge Namens James Jackson gewesen y, den Harding 1789 in Kupfer gestochen habe. Gewisses ist darüber nicht ekannt. — Um 1809 ward von London aus auch einer Miß Jackson als Sängerin rühmlichst erwähnt; doch hat man nachher auch nichts weiter von r gehört, und wir sind deshalb ebenfalls nicht im Stande, zu entscheiden, b sie vielleicht eine Tochter oder nahe Verwandte des William gewesen ist.

Jacob, 1) Jacob I., von 1423—1437 König von Schottland, war r Geschichte nach Virtuose auf 8 Instrumenten, besonders aber auf der arfe, und zugleich einer der größten Componisten seiner Zeit. Im Harfen= iel soll ihn kein Meister des 15ten Jahrhunderts übertroffen haben, und ehr als 100 Jahre nach seinem Tode noch bewunderte man in Italien ine Gesänge und Melodien, namentlich diejenigen, welche er in seiner efangenschaft verfertigt hatte, und die auch der Fürst von Venosa nach= ahmen suchte. Alessandro Tassoni sagt in seinen „Pensieri diversi" (Ve= edig 1646) von ihm: „Unter den neueren Componisten ist König Jakob I. on Schottland zu merken, welcher nicht nur geistliche Gedichte verfertigte d in Musik setzte, sondern sogar auch eine neue melancholische und kla= nde, von aller andern ganz verschiedene Musik erfand". Damit deutet assoni gerade auf jene Melodien. Noch rühmlicher spricht Buchanan in inen Rer. scottic. hist. lib. 10 sect. 57 von seinem Instrumentenspiele. Er ar ein Sohn Roberts III. und geb. 1391. 1405 ward er von den Eng= ndern auf einer Reise nach Frankreich gefangen genommen, und erst 1423 hielt er seine Freiheit wieder, worauf er denn auch sogleich den Thron n Schottland bestieg. In der ganzen langen Zeit seiner Gefangenschaft schäftigte er sich hauptsächlich mit Musik, und 1430 erschien auch ein Werk n ihm, welches die Resultate dieses langjährigen Forschens in der Kunst thalten sollte. Seine Verfolgungen gegen diejenigen, welche während der eit die Güter der Krone an sich gerissen hatten, veranlaßten einen Aufruhr, Folge dessen er 1437 des Nachts in den Armen seiner Gattin ermordet urde. Seine Gedichte erschienen noch 1733 unter dem Titel „Poetische eberreste Jacob I." — 2) Jacob (ohne Vornamen, nur mit dem Zusatze Monsieur bekannt), war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Violinist d Mitglied der Academie der Musik zu Paris, auch als Componist und usikalischer Schriftsteller nicht ohne Ansehen. 1769 erschien zu Paris von n „Méthode de Musique", worin er unter vielem andern Beachtungs= rthen vornehmlich die Behauptung La Cassagne's zu widerlegen suchte, ob nicht mehr als ein Schlüssel in der Musik nothwendig sey. Früher on kamen im Concert spirituel mehrere Motetten von ihm zur Aufführ= ng, die Beifall fanden. Als Violinspieler war er ein Schüler Gavinie's, d in dessen Manier erzog er auch wieder mehrere tüchtige Violinisten. starb gegen Ende des Jahrs 1769. — 3) Günther Jacob, ein rchencomponist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts. Gerber setzt in seinem alten Tonkünstler=Lexicon irrig in eine spätere Zeit, und nnt ihn nach Gerbert's Angabe Jacobi, was er aber in seinem neuen

Tonkünstler-Lexicon widerruft und berichtigt. Er war Benedictinermönch in dem St. Nicolasstifte zu Prag. Dort erschienen 1714 auch die vierstimmigen Psalmi vespertini für alle Festtage des Jahrs und das Te Deum; ferner 1725 die 5 Messen u. s. w., und 1726 andere 5 Messen, welche wir noch von ihm besitzen. In den Nachrichten von Tonkünstlern in der Statistik Böhmens wird er blos Günther genannt. Walther beweist aber in seinem Lexicon, daß Günther nur sein Vorname und Jacob sein Familienname gewesen ist. 7.

Jacobi, 1) Tobias, in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Ludi moderator (Schullehrer) und Notar zu Seidenberg in der Ober-Lausitz, war aus Hirschberg in Schlesien gebürtig und ein zu seiner Zeit sehr beliebter Componist, namentlich von Motetten. 1674 erschienen unter Anderem von ihm „Scala coeli musicalis et spiritualis", ein 4—10stimmiges Motettenwerk. — 2) Michael J., einer der fleißigsten und beliebtesten Liedercomponisten des 17ten Jahrhunderts, wurde zu Anfange desselben in der Mark geboren, und brachte die größte Zeit seines Lebens auf Reisen durch Deutschland, Italien und Frankreich zu, auf welchen er sich sowohl als Sänger wie als Violin-, Lauten- und Flötenspieler einen bedeutenden Ruf erwarb. 1651 ward er als Cantor zu Lüneburg angestellt, und hier starb er auch um 1670. Mehrere Liedersammlungen, welche wir noch von ihm besitzen, und die in den Jahren 1651 bis 1663 gedruckt wurden, führt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon, nach Walthers Angabe, namentlich auf. — 3) Christian Gotthilf J., geboren zu Magdeburg am 26sten Januar 1696, erblindete schon in früher Jugend in Folge der Blattern, besuchte dennoch aber das Gymnasium zu Magdeburg, und bei seinem lebhaften Geiste und ausgezeichneten Gedächtnisse auch mit dem glücklichsten Erfolge. Da er ein seltenes Talent zur Musik verrieth, so unterzog sich 1710 der Organist Lippe versuchsweise seinem Unterrichte in derselben. Binnen zwei Jahren aber brachte er es so weit, daß er alle Choräle auf der Orgel spielen und auch nach eigner Erfindung wenigstens harmonisch richtig präludiren konnte. Nun ward der musikalische Unterricht mit doppeltem Eifer fortgesetzt, sowohl zu Zeitz, wo er von 1712 an das Gymnasium frequentirte, als auch später zu Leipzig und Jena, wo er philosophische und juridische Vorlesungen hörte. Nach Vollendung seiner Studien machte er mehrere erfolgreiche Reisen als Clavier- und Orgel-Virtuose durch Sachsen und Franken. Nach seiner Zurückkunft studirte er nach Büchern, die er sich vorlesen ließ, die Verskunst und Composition. Seine eigenen Versuche darin pflegte er einem andern Musiker zu dictiren. 1720 ward er als Organist an der Peterskirche, und 1726 an der Catharinenkirche zu Magdeburg angestellt, wo er gegen 1750 starb. Von seinen Compositionen ist unsers Wissens keine bis auf die jetzige Zeit gekommen. Als Orgel- und Clavier-Virtuos soll er nach dem einstimmigen Zeugniß aller Geschichtschreiber zu den ersten Meistern seiner Zeit gehört haben. — 4) Johann Christian J., geboren zu Tilse in Litthauen 1719, ward zuerst von seinem Vater, dann von dem Cammermusikus Peter Glösch in Berlin auf der Hoboe unterrichtet, auf welcher er sich später eine bedeutende Virtuosität erwarb. 1746 erhielt er mit dem Titel eines Cammermusikus die erste Hoboistenstelle in der Capelle des Markgrafen Carl zu Berlin, wo er noch 1766 lebte. Spätere Nachrichten fehlen. — 5) Friedrich Wilhelm, Blechinstrumentenmacher zu Dresden, und als solcher noch vor 15—20 Jahren sehr geschätzt, wurde geboren zu Berlin bei Oschatz 1754, und lernte eine Kunst bei dem berühmten Horn- und Trompetenmacher Leutholdt, bei

dem er sieben Jahre in der Lehre stand, und dann auch längere Zeit als Gehülfe arbeitete. Sein Etablissement in Dresden fällt in das Jahr 1788. Wie Gerber berichtet, verfertigte er 1800 ein silbernes Horn, das in jeder Beziehung zu den schönsten Instrumenten seiner Art gehörte. Ueberhaupt standen alle seine Instrumente weit und breit in großem Ansehen und wurden theuer bezahlt. Jetzt ist freilich nur noch sehr wenig Nachfrage darnach. — 6) Conrad J., geboren zu Mainz 1756, war der Sohn des dortigen Concertmeisters Jacobi, der ihn auch in der Musik und namentlich im Violinspiele unterrichtete. 1782 ward er Correpetitor bei dem Großmannschen deutschen Theater, und einige Jahre später Musikdirector beim Nationaltheater zu Mainz und Frankfurt. 1802 erhielt er einen Ruf als Musikdirector an die Herzogl. Capelle zu Dessau, und hier starb er plötzlich in Folge eines Schlagflusses am 11ten Juli 1811. Gerber, der ihn 1785 hörte, nennt ihn einen der fertigsten und gefühlvollsten Violinspieler und zugleich tüchtigsten Orchesteranführer seiner Zeit. Compositionen sind nicht von ihm gedruckt worden, obschon er mehrere Concerte für sein Instrument schrieb, die, wo er sie öffentlich vortrug, den allgemeinsten Beifall fanden, und auch durch Abschriften sich weiter verbreitet haben. — 7) Ein neuerer, wenn auch minder bedeutender Tonkünstler, Namens Jacobi (Carl), gegenwärtig Stadtmusikus in Göttingen, ist Fagott-Virtuos und auch Componist für sein Instrument. Es sind bereits gegen 16 kleinere und größere, mehr oder weniger werthvolle Werke (Variationen, Potpourri's, Concerte, Concertino's, Rondo's ꝛc.) von ihm gedruckt worden, die meistens dem Instrumente sehr angemessen und nicht zu schwierige, aber effectreiche Concertstücke sind. — 8) Ueber Girolamo J. s. Giacobbi.

Jacomelli, s. Giacomelli.

Jacopo, Pratense, ist kein Anderer als Josquin (s. dies.).

Jacqmin, François, ein nicht gerade gegen Verdienst wenig bekannter franz. Horn-Virtuos und Componist, schrieb namentlich eine lange Reihe Hornduette, die leicht, gefällig, und daher zum wenigsten gute Uebungsstücke für junge Hornisten sind. Auch für 1 Horn mit Clavier- oder Harfebegleitung hat er Mehreres (Variationen und Fantasien) herausgegeben, worunter die beiden Fantasien über Themata aus der Oper „der Barbier von Sevilla" wohl das Gelungenste sind; ferner für Pianoforte allein Einiges, und für Harfe. Doch verdienen diese Sachen noch weniger Beachtung. 17.

Jadin, 1) Louis, seit 1802 Lehrer des Gesangs am National-Institute (Conservat.) zu Paris, ward geb. daselbst um 1760, u. gehörte in seiner Blüthezeit zu den fertigsten Clavierspielern und fleißigsten, auch beliebtesten Componisten Frankreichs, wovon unter Anderem auch der Umstand einen sicheren Beweis liefert, daß er 1796 bei Gelegenheit des Festes der Republik unter den Componisten zweiten Rangs, die zur Verschönerung der Pariser Nationalfeste beigetragen hatten, öffentlich und feierlich ausgerufen wurde. Wir besitzen eine große Menge Werke aller Gattungen von ihm, worunter die Opern: „les deux lettres", „le mariage de la veille", „le negociant de Boston", „la supercherie par amour", „Apotheose du jeune Barra", „les bons voisins", „Candos", „Partition du Defi", „le lendemain de noces" und „Joconde"; dann die Operetten: „le coin du feu", „Boursognac", „Agricole viala" und „chant d'une esclave affranchie"; ferner viele Gesänge, und endlich eine bedeutende Anzahl Instrumentalsachen, sowohl für ganzes Orchester als einzelne Instrumente. Unter ersteren sind die Harmoniemusiken

(worunter auch „die Schlacht bei Austerlitz") die vorzüglicheren; unter letzteren die meisten für Clavier, mit und ohne Begleitung einzelner oder mehrer anderer Instrumente. Dergleichen setzte er auch mehrere mit Dussek, Garaude und Berbiguier gemeinschaftlich. Sie bestehen in Concerten, hauptsächlich aber Sonaten, und dies sind auch die besten aller seiner Compositionen: Potpourri's, Fantasien, Quartetten u. s. w., auch verschiedenen Arrangements aus andern Opern, z. B. aus der „weißen Dame" von Boyeldieu. Stellt man, um ein summarisches Urtheil zu fällen, alle seine Werke, und namentlich die Claviersonaten, gegenüber von vielen anderen französischen Tonstücken, insbesondere aus der Periode von 1790 bis 1815, so gehören sie in jeder Beziehung zu den besseren. Sie zeichnen sich durch einen gehaltenen Character aus, der unabhängig erscheint von aller bloßen Mode, welcher sonst von Niemand mehr als von den französischen Componisten gehuldigt zu werden pflegt. Ein ernstes Studium der classischen Werke sowohl älterer als neuerer Componisten Frankreichs und Deutschlands leuchtet unverkennbar aus ihnen hervor, fehlt ihnen auch hier und da jener tiefe Plan und jener Reichthum an bedeutungsvoller Wahl der vorhandenen musikalischen Ausdrucksmittel, wodurch das Genie und ein eigentliches Hineinleben in die Idee der ächten Kunst sich kund giebt. Sie gewähren neben Unterhaltung auch stets gute Gelegenheit zu zweckgemäßer Uebung. Nicht ganz gleichen Werth haben die Werke von — 2) Hyacinthe J., der Professor des Fortepiano in der zweiten Classe des National-Instituts zu Paris war, aber schon 1801 daselbst starb. Von ihm besitzen wir das musikalische Drama „Guerre ouverte ou ruse contre ruse" (1789); dann die Operette „la supercherie par amour", welche 1795 zu Paris mit vielem Beifalle aufgeführt ward; ferner mehrere Liedersammlungen, und endlich eine lange Reihe Claviersachen, unter denen ebenfalls die Sonaten den größeren Theil ausmachen. Die übrigen sind Concerte, Quartette, Trio's u. s. w.: auch Harmoniemusiken, Orchesterouverturen und einige Trio's und Duette für Violine. Es finden oft Verwechselungen unter diesen beiden J's statt, die ihren gewöhnlichsten Grund darin haben, das Louis J. oft mit dem Zusatze „der ältere", aber auch „le fils" genannt wird, und Hyacynthe J. ebenfalls mit dem Zusatze „le fils", jedoch auch „der jüngere". Wahrscheinlich waren Beide Brüder und ihr Vater ebenfalls ein Componist, von welchem zu unterscheiden dann ihre Namen jene gleichen Zusätze erhielten. Doch ist von diesem, wenigstens in Deutschland, Nichts bekannt, wenn er nicht der — 3) Georg J. war, unter dessen Namen bei Pleyel in Paris einige Romanzen-Sammlungen mit Clavierbegleitung erschienen, was indeß wohl bezweifelt werden darf. Es ist daher bei Beurtheilung oder Auswahl der Werke von Jadin genau auf die Vornamen zu sehen.

Jagdhoboisten, s. Hoboisten.

Jagdhorn, auch Jägerhorn und Jubelhorn genannt, siehe Buglehorn und Horn.

Jagemann-Heigendorf, Madame Caroline, geb. zu Weimar 1780, war die Tochter des am 4ten Februar 1804 gestorbenen Bibliothekars und Grammatikers Jagemann. Außerordentlich schön und voller Talente widmete sie sich der Bühne, welche damals zu Weimar unter der Leitung Göthe's und Schiller's ein solches Ansehen gewonnen hatte, daß selbst Töchter der angesehensten Familien den Bühnenberuf für höchst ehrenvoll hielten. Von der Herzogin Amalie ward sie nach Mannheim geschickt, wo damals unter Iffland's Mitwirkung eine scenische Kunstschule blühte. Sie lebte hier im Hause des Schauspielers und Sängers Beck, von dessen Gat-

tin sie insbesondere im dramatischen Gesange unterrichtet ward. Durch das Beispiel dieser großen Künstlerin bildete sie sich in Kurzem so weit, daß sie gleich bei ihrem ersten Erscheinen auf der Mannheimer Bühne 1795 das Publikum auf's Angenehmste überraschte, sowohl als Schauspielerin wie als Sängerin, namentlich in der Rolle der Eugenie in Göthe's „natürlicher Tochter", deren Darstellung sich die ältesten Theaterfreunde noch mit vielem Vergnügen erinnern. Doch war sie als Sängerin ausgezeichneter, und als sie nach einigen kleineren Ausflügen 1797 wieder nach Weimar zurückkehrte, ward sie als Hofsängerin daselbst angestellt. Ihr erstes Auftreten dort hatte am 19ten Februar desselben Jahrs im „Oberon" statt. Sie war damals noch in ihrer schönsten Blüthe, im Besitz jener weiblichen Unschuld, die nirgends mehr als beim dramatischen Spiele einen allmächtigen Zauber um eine solche auch im Aeußern schön gebildete Mädchengestalt zu verbreiten vermag, wie sie der Caroline Jagemann damals allgemein zugesprochen wurde. Allein der tödtliche Keim, den das Institut der Bühne für die zarte Weiblichkeit in sich trägt, entspringt aus so wesentlichen Verhältnissen derselben, daß selbst die edelste Kunstansicht und die sorgfältigste Verwaltung ihn nicht ganz zu ersticken vermag. Er vergiftete auch die reine Jugend dieser Künstlerin. Nach langem Widerstreben entschloß sie sich, die Geliebte des Großherzogs zu werden, u. gerieth, als sie diesen ersten Schritt gethan hatte, ziemlich ganz auf die Bahn, welche Frauen unter solchen Verhältnissen gewöhnlich verfolgen müssen. Sie wurde in den Adelstand erhoben, und erhielt von dem Rittergute Heigendorff im Altstädtischen, womit der Großherzog sie beschenkte, den Namen Frau von Heigendorff. Indeß verließ sie die Bühne nicht, und hat unter dem combinirten Namen Jagemann-Heigendorff lange als ein Stern erster Größe im Schauspiele und Gesange geglänzt. Zeitgenossen rühmen das Außerordentlichste von ihr, und gedenken dankbar auch des wohlthätigen Einflusses, den sie selbst auf die innere Verwaltung des Weimar'schen Theaters, besonders seit Göthe's völligem Rücktritte, ausübte und Jahre hindurch behauptete. Noch in den Jahren 1821 und 1822, wo sie doch ein Alter schon erreicht hatte, in welchem andere Sängerinnen, wenn nicht von der Bühne abzutreten, so doch den höchsten Gipfel ihrer Kunst längst überlebt zu haben pflegen, war es bei ihren Vorstellungen deutlich zu erkennen, daß sie eine tief ausdrucksvolle Sängerin und Darstellerin mit klangvoller, ungemein rührend ansprechender Stimme gewesen seyn mußte, u. die ältesten Kunstkenner u. umsichtigsten Beobachter des Theaters erinnerten sich kaum einer Erscheinung, die so durchweg, den Verlust der Jugend u. der jugendlichen Kraft der Mittel abgerechnet, befriedigend angesprochen hätte. Nach dem Tode des Großherzogs verließ sie die Bühne, und da sie fast mit der ganzen Stadt, unter Anderen auch mit Göthe, zu dessen Rücktritt von der Verwaltung des Theaters sie die nächste Veranlassung gegeben haben soll, in zwistigen Verhältnissen gelebt hatte, auch Weimar, und ging nach Berlin, wo sie dann mehrere Jahre in Ruhe verlebte. Seit 1830 jedoch hält sie sich, wenigstens im Sommer, auch auf ihrem Gute auf, und verweilt, wie wir hören, nur in den Wintermonaten theils in Berlin, theils in anderen größeren Städten. Nach Weimar kam sie unseres Wissens nie wieder. st.

Jäger, Vater und Söhne. Ersterer, Johannes, ehemaliger Markgräfl. Anspach-Baireuth'scher Musikdirector, wurde zu Schlitz (dem Grafen von Görz gehörig) am 31sten August 1748 geboren, und war in der Zeit seines kräftigen Alters einer der größten Meister auf dem Violoncell. In seiner Jugend stand er als Hautboist in Holländischen Diensten,

und blies das Waldhorn, das damals sein Lieblingsinstrument war, ganz vortrefflich. Später kam er an den Würtembergischen Hof und bildete sich unter Jomelli, Deller und Seemann oder vielmehr unter der ganzen Capelle, in welcher damals jedes Mitglied den Rang eines ersten Virtuosen behauptete, zu dem großen Künstler auf dem Violoncell, den das vorige Jahrhundert in ihm bewunderte. Um 1776 kam er als Cammervioloncellist in Anspach'sche Dienste, wo er bei wenigen Berufsgeschäften ein ruhiges Leben führte und Zeit genug hatte, sich mit allem Ernste und aller Sorgfalt der Ausbildung seines ältesten Sohnes — Johann Zacharias Leonhard zu widmen. Derselbe wurde im Jahre 1777 zu Anspach geboren, und erregte schon in seinem 9ten Jahre großes Aufsehen durch seine Fertigkeit auf dem Violoncell. Dadurch bewogen, machte 1787 der Vater eine Reise mit ihm nach Berlin, wo der Knabe selbst die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich zog. Die Königin wünschte ihn in ihrer neu errichteten Capelle angestellt und bewilligte ihm, da der Vater seinen damals einzigen Sohn nicht in einer so großen Stadt wie Berlin allein lassen wollte, eine jährliche Pension von 100 Thalern. Von 1798 an lebten Vater und Sohn, einige kleine künstlerische Ausflüge abgerechnet, ununterbrochen in Breslau, sowohl als Lehrer in Musik, wie als Virtuosen auf dem Violoncell. Hier ward jenem auch im Jahre 1800 sein zweiter Sohn — Ernst, geboren, den er ebenfalls von frühester Jugend an im Violoncellspiele unterrichtete. Auch er hatte kaum sein 10tes Jahr zurückgelegt, so machte der Vater mit ihm eine große Reise durch Deutschland und Ungarn, auf der sich Beide, Vater und Sohn, namentlich durch ihr Zusammenspiel vielen Beifall erwarben und einen dauernden Ruf begründeten. Der Unterricht des unübertrefflichen Bernhard Romberg aber, den der kleine Ernst einige Zeit genießen konnte, verlieh ihm einen besondern Antrieb und seinem Spiele einen ganz eigenen Schwung, so daß sowohl der Vater als sein älterer Bruder bald von ihm übertroffen wurden. Uebrigens ließ auch sein Spiel der strengen Critik noch Manches zu wünschen übrig. Nach Beendigung jener Reise lebte die Familie Jäger fortwährend in Breslau. Die Pensionen, die der Vater und der Sohn erhielten, machten ihnen eine völlig unabhängige Stellung möglich, so wie die Concerte, die Schnabel dort veranstaltete, ihnen hinlängliche Gelegenheit verschafften, ihren wohlerworbenen Ruf als Virtuosen dauernd zu erhalten. 1825 aber erhielt Ernst einen Ruf in die K. Bairische Capelle zu München, wohin ihm dann auch 1826 der Vater folgte. — Auch ein anderer Berliner Tonkünstler, Namens Carl J., ist aus den ersten beiden Decennien des jetzigen Jahrhunderts als Clavier-Virtuos und Componist für sein Instrument vortheilhaft bekannt. Wir besitzen ein Rondo für Harfe oder Pianoforte und Flöte von ihm; ferner eine große vierhändige Polonaise, mehrere Sonaten, andere Polonaisen zu zwei Händen, vor Allem aber viele Variationen, unter denen op. 18 wohl mit dem meisten Rechte die Theilnahme verdient, die ihm zu Theil geworden ist; auch verschiedene durch Melodie und Rhythmus sich auszeichnende Tänze, Märsche u. dergl. m.; auch Gesänge, Kriegslieder u. s. w. mit Guitarrebegleitung, welche alle ihren Verfasser als einen Mann von guten harmonischen Kenntnissen und nicht gewöhnlichem Melodien-Reichthum bekunden. Ueber die äußeren Lebensverhältnisse desselben ist uns jedoch nichts bekannt. — Die beiden übrigen, noch hie und da bekannten Componisten Namens Jäger, Christian und Friedrich, verdienen wohl nicht, hier weiter erwähnt zu werden. Lwe.

Jägerhorn, dasselbe was Jagdhorn, siehe Buglehorn und Horn.

Jägertrompete, s. Horn. Im zweiten Theile seiner Syntag. music. auf der 8ten Kupfertafel theilt Prätorius eine Abbildung der Jägertrompete, d. h. des Hornes mit, wie dieses ehedem, vor ungefähr 200 Jahren, beschaffen war.

Jakobi, s. Jacobi.

Jambe, Philibert, unter welchem Vornamen ihn Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon aufführt, war ein franz. Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Fere, der unter Anderem die Psalmen des Clem. Marot und Theod. de Beze für 4 und 5 Stimmen in Musik setzte. Dieselben erschienen 1561 zu Paris, und dann noch einmal 1564 zu Lyon. In ersterem Jahre gab er auch XXII Octonaires des 119ten Psalms für 4 Stimmen heraus. Anderes ist jetzt nicht mehr von ihm bekannt.

Jambicon hieß bei den Griechen ein Theil desjenigen Liedes, womit die sich hören lassen mußten, welche in den sog. Pythischen Spielen (s. Musikalischen Wettstreit) um den Preis stritten. Der Name Jambicon kam wohl von dem Versmaaße des Liedes (s. Jambus) und nicht von dem Character und der Tendenz seines Inhalts her, was übrigens auch möglich seyn kann, denn ιαμβος heißt ursprünglich ein Schmähgedicht, Spottgedicht, Satyre. 48.

Jambisch sind Verse oder überhaupt rhythmische Figuren, die dem Metrum des Jambus entsprechen, in ihm geformt sind.

Jambus, in der Musik ein Tonfuß, der aus dem rhythmischen Verhältnisse einer kurzen und langen Note (◡ –) besteht, das nun so oft wiederkehren kann als es mag. Im Grunde enthalten alle Tonstücke in ungerader Tactart Jamben, insbesondere aber die im Dreiachtel- oder Dreiviertel-Tact, und welche im Auftacte anfangen, wo dann nothwendig das Verhältniß von

oder

sich bildet, wie in der Poesie in der Regel bei zweisylbigen Wörtern. Aber auch in den geraden Tactarten läßt sich, nur nicht mit so kräftigem Schwunge, ein Jambus bilden, z. B.

S. mehr unter Metrum und Rhythmus.

James, John, gestorben zu London 1745, war zu seiner Zeit als Orgelspieler und Componist sehr berühmt. Er gehörte zu den strengen Harmonikern, die in den Regelzwang des steifen Contrapunkts Alles setzen; doch zeichnete er sich auch im wirklich erhabenen Style aus, nur brachte er fast kein Werk eigentlich vollkommen fertig. Dazu ließ ihn sein Hang zum Trinken des Branntweins nicht kommen. Wir besitzen daher auch nur einige Gesänge gedruckt von ihm. Der Todtenmarsch, der bei seiner Beerdigung von einer großen Anzahl von Tonkünstlern gesungen ward, war sein eigenes Werk, und zwar sein letztes.

Jan (lat. Janus), 1) Martin, um 1650 Cantor zu Sorau, dann Rector zu Sagan, und endlich Prediger; zuerst in Eckersdorf bei Sagan, und dann auf einem uns unbekannten Dorfe im Fürstenthume Brieg, wo er zwischen 1665 und 1670 starb. Er wird zu den besseren Componisten seiner Zeit gerechnet, insbesondere zu den ältesten Choralmelodien-Dichtern.

Ein Werk, welches noch von ihm bekannt ist, „Passionale melodicum", erschien 1663 zu Görlitz. — Ein anderer Jan, M. David, war ein niederländischer Contrapunktist im Anfange des 17ten Jahrhunderts. 1600 erschienen unter Anderem zu Amsterdam von ihm die 150 Psalmen Davids für 4 bis 8 Stimmen gesetzt. Weiteres ist nicht von ihm bekannt.

Janequin, s. Jannequin.

Jani, Johann, geboren um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Göttingen, bildete sich in der Musik und in den Wissenschaften zuerst auf der Martinsschule zu Braunschweig, und brachte es besonders auf dem Claviere unter Leyding's Leitung zu einer für seine Zeit bedeutenden Fertigkeit. Seiner schönen Baßstimme wegen ward er später auch Präfect des öffentlichen Singechors, und bisweilen auch auf dem Theater verwendet. 1686, als sich der Capellmeister Theil einige Jahre in Braunschweig aufhielt, studirte er bei demselben die Composition. Doch blieb er bis dahin noch seiner ersten Bestimmung als Theolog treu, und als er seine theologischen Studien zu Helmstädt vollendet hatte, ging er nach Hamburg, und ernährte sich durch Unterrichtgeben sowohl in Sprachen und Realien als auch in Musik. Die Liebe und Gründlichkeit, womit er diese letztere lehrte, und sein ausgezeichnetes Clavierspiel, wie nicht minder sein Gesang, verschafften ihm endlich den Ruf als Hof- und Stadt-Cantor nach Aurich, wo er einige Jahre darauf auch die Hof-Organistenstelle erhielt. Jetzt componirte er viele Kirchenmusiken, größere und kleinere Concertarien, in denen besonders seine Frau, eine frühere Theatersängerin aus Hamburg, glänzte, von welchen allen aber keine gedruckt, jedoch eine nicht geringe Zahl durch Abschriften verbreitet worden ist. Auch in der Poesie nicht ungeübt hatte er zu den meisten derselben auch den Text verfertigt. Er starb in Aurich 1728. U.

Janievicz, Felice, ein Polnischer Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, lebte in den 70er Jahren desselben in Frankreich, namentlich längere Zeit in Paris, wo von seinen Compositionen unter anderen auch bei Imbault 4 große Violinconcerte gestochen wurden; um 1786 hielt er sich zu Mailand auf, und noch 1791 fand daselbst ein Concert zu seinem Benefize statt. Auch in Deutschland muß er sich längere Zeit aufgehalten haben, denn bei Hummel in Berlin und Andre in Offenbach sind mehrere Violinsachen von ihm erschienen, die einst bei Kennern und Dilettanten so beliebt waren, daß selbst Dussek ein Concert davon (in F) für's Clavier arrangirte und in dieser Gestalt zu London drucken ließ. Hier in Deutschland ist auch ein polnischer Violinist Jennewitz bekannt; mehr als wahrscheinlich ist dieser kein Anderer als eben unser Janievicz, dessen Namen im Deutschen Jennewitz lautet, und daher auch zuweilen so geschrieben wurde. Das Todesjahr desselben ist eben so wenig wie Jahr und Ort seiner Geburt genau bekannt geworden.

Janitsch, Johann Gottlieb, geb. den 19ten Juni 1708 zu Schweidnitz und gestorben in Berlin 1763. Er studirte auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt, bildete in Breslau sein hervorragendes Musiktalent, und trat nach dem zu Frankfurt an der Oder absolvirten juridischen Curse als Secretär in die Dienste des dirigirenden Kriegsministers von Happe. 1736 ernannte ihn der damalige Kronprinz, nachmals König Friedrich II., zum Cammermusikus seiner Capelle zu Ruppin. Später begründete J. eine wöchentliche Haus-Academie in Rheinsberg, woran alle dortigen Tonkünstler, Dilettanten und Kunstfreunde Theil nahmen, und führte nachher auch bis zu seinem Tode, auf Königl. Anordnung, die Ober-Direction über die Re-

boutenmusiken in Berlin. J. war ein tüchtiger Contrabaßspieler, u. näherte sich in seinen Compositionen dem ernsten Style Grauns. Diese bestehen in Cantaten, Trauermusiken, Quartetten, Serenaden, Te Deum laudamus, Festmusik zur Krönung des Kronprinzen von Schweden in Stockholm und mehreres Andere. 81.

Janitsch, Anton, Capellmeister des Grafen von Burg-Steinfurt und berühmter Virtuos auf der Violine, wurde im Jahre 1753 in der Schweiz geboren, und schon in seinem vierten Lebensjahre leuchtete sein großes Talent zur Musik hervor, weshalb sein Vater alles Mögliche anwandte, dasselbe immer mehr zu entwickeln. Diese Sorgfalt war aber auch nicht vergebens auf ihn verwendet, indem er bereits in seinem 7ten Jahre als Violinspieler die Bewunderung aller helvetischen Musikkenner auf sich zog. Im 12ten Jahre schickte ihn sein Vater, zur Vervollkommnung in seiner Kunst, nach Turin zu dem berühmten Virtuosen Pugnani, wo er schon nach zwei Jahren seinem Lehrer an Fertigkeit und, besonders im Adagio, auch an Reinheit, Deutlichkeit und Delikatesse im Vortrage sehr nahe stand. In seinem 16ten Jahre wurde er vom Churfürsten von Trier mit einem jährlichen Gehalte von 2000 Gulden zu seinem Concertmeister ernannt und ihm von diesem seinem Herrn, wegen seiner außerordentlichen Fertigkeit im Notenlesen, der Name „Notenschlinger" beigelegt. Von Coblenz aus verbreitete sich zuerst sein Ruhm als ausgezeichneter Virtuos auf der Violine, wie auch als Componist für sein Instrument. Hierauf trat er in die Dienste des Grafen von Oettingen-Wallerstein, in denen er aber nicht lange verweilte, sondern bald als Musikdirector des Großmann'schen Theater-Orchesters nach Hannover ging und hier bis zum Jahre 1794 blieb. Allein wie es gewöhnlich der Fall bei großen Künstlern ist, daß sie das Schicksal bald nach Osten bald nach Westen treibt, so faßte auch Janitsch den Entschluß, nach England zu reisen. Auf dieser Reise ließ er sich indeß bereden, die Sommermonate beim Grafen von Burg-Steinfurt zuzubringen, und der indeß ausgebrochene Krieg, sein herannahendes Alter, die Versorgung seiner Familie und die Sehnsucht nach einem bestimmten Ruheplatze bewogen ihn, seinen Entschluß zu ändern und seine noch übrige Lebenszeit als Capellmeister in Steinfurt zu bleiben, wo er auch am 12ten März 1812 starb. Von seinen Compositionen ist Nichts gestochen worden. v. Wzrd.

Janitscharen-Musik, s. Türkische Musik.

Jenitzek, eigentlich Janetzek, Johann, ehemaliger 2ter Musikdirector am Theater zu Breslau, war zu Koschentin in Oberschlesien 1768 geboren. Von Jugend auf verrieth er viel Lust u. Talent zur Musik, doch fehlte es ihm an den nöthigen Mitteln u. auch Gelegenheit, sich darin auszubilden, u. er sah sich daher genöthigt, als Bediente Dienste zu suchen. In seinem 15ten Jahre ward er, ein in seinem Aeußern gut gebildeter Jüngling, Leibjäger des Grafen von Sobeck in Koschentin, der eine vortreffliche Privatcapelle besaß, und dieselbe, selbst ein tüchtiger und gebildeter Musiker, auch als Capellmeister dirigirte. Dabei seinem Herrn öfters zur Seite stehend, erwachte in J. die alte Neigung zur Kunst wieder, und er nahm bei den besseren Musikern der Capelle Unterricht in derselben. Ausdauernder Fleiß und wirkliches Talent überwinden alle Schwierigkeiten, und deshalb kann es denn auch im Grunde nicht auffallen, wenn wir schon 1794 J. mit an der Spitze des Orchesters des Wäser'schen Theaters zu Breslau erblicken, mit dem wohlbegründeten Rufe eines fertigen Violinspielers und gewandten Musikdirectors. Neben seinen eigentlichen Amtsgeschäften leitete er auch

das sog. Richter'sche Concert, das noch jetzt unter den Privatconcerten Breslaus den ersten Rang behauptet. Er starb am Nervenfieber den 8ten April 1806. Compositionen sind unseres Wissens nicht von ihm erschienen.

Jannaconi (von Einigen auch Janacconi geschrieben), Giuseppe, ein Tonsetzer aus der römischen Schule, so wichtig und dennoch im Ganzen sehr unbekannt, selbst mehreren unserer fleißigsten Historiographen, auch Gerbern, nur nicht Baini, dem wir auch unsere Notizen entnehmen, wurde geboren in Rom 1741. Anfangs studirte er bei D. Soccorso Rinaldini, Sänger der päbstlichen Capelle, sowohl Gesang als Composition; später kam er unter die Leitung Gaetano Carpini's, Maestro an der Kirche del Gesu und andern Jesuiten-Kirchen, welcher auch den Oheim von Giuseppe Baini, Lorenzo, unterrichtet hatte. In dieses Mannes Schule bildete er sich vollkommen aus. Nachgehends trat er mit Pasquale Pisari in ein enges Freundschaftsbündniß und spartirte mit ihm die Werke Palestrina's, in welchem Geschäfte er sich so sehr auszeichnete, daß Pisari ihn vor allen seinen Collegen würdig hielt, ihm die Tradition der römischen Schule und mit dieser jene Memoiren, welche ihm von seinen Vorgängern hinterlassen worden waren, anzuvertrauen. So ward J. ein vollkommener Meister in jeder Gattung des Styls, und unterrichtete viele angehende Tonsetzer, sowohl einheimische als fremde, mit dem besten Erfolge. Seine Werke waren im strengen, wie im sog. organischen und Instrumental-Style gleich ausgezeichnet, vorzüglich aber entwickelte er im 8- und 16stimmigen Satze eine geniale Kraft. Baini besitzt Werke beider Gattungen von ihm, die so vortrefflich seyn sollen, daß sie ihn, wie er selbst bescheiden bemerkt, bei jedesmaliger Ansicht demüthigen und von der Unzulänglichkeit seiner eigenen Kräfte immer mehr überzeugen. Von 1802 an war J. stets Baini's Lehrer, und Erbe der Tradition der römischen Schule. Dadurch wurden ihm denn auch viele Papiere, Notizen, Original-Compositionen von Pisari und anderen Vorgängern zu Theil, welche Baini später bei seinen Arbeiten sehr zu statten kommen mußten. 1811 ward er als Zingarelli's Nachfolger Capellmeister an S. Pietro im Vatican (Capella Giulia). Hier rührte ihn an einem der ersten Tage des Monats März 1816 auf der Straße della Fontanella di Borghese in Rom der Schlag, und Baini erzählt mit der theilnehmendsten Freundschaft, was zu seiner Rettung geschah; allein er starb schon am 16ten desselben Monats, und ward am 18ten in der Pfarre von S. Simone e Giuda beerdigt. Am 23sten desselben Monats hielt man ein Seelenamt, wobei Franc. Basili, ein Schüler J's und damals Capellmeister zu Loreto in Rom, ein Requiem von seiner Composition aufführen ließ. Wer sich noch näher von diesem großen Meister unterrichten will, lese in dem römischen Journale „Notizie del Giorno" Nr. 13 vom 28sten März 1816 seinen ausführlichen Nekrolog. Dr. Sch.

Jannequin (auch Janequin, Jennequin, Janecquin und Jannecquin, Jennecquin geschrieben), Clement, ein alter französischer Contrapunktist. Gerber setzt nach den Titeln der Werke J's seine Blüthezeit in den Anfang des 16ten Jahrhunderts; Baini in seinem Werke über Palestrina, wo er ihn zum ersten Male erwähnt, in das 14te Jahrhundert. Dies mag aber wohl ein Druckfehler seyn, da er ihn nachgehends, in eben dem Werke, mehrere Male ausdrücklich einen Zeitgenossen Josquins nennt, und dieser lebte um 1500 (s. Kandler's Bearbeitung des Baini'schen Werkes pag. 30 und 162). Uebrigens scheinen auch die „Inventions musicales" für 4 und 5 Stimmen, welche Gerber als 1544 und Walther als 1554 zu Lyon und Paris erschienen anführt, noch nach seinem Tode gedruckt

worden zu seyn, da wir die Blüthezeit J's jedenfalls als in das Ende des 15ten Jahrhunderts fallend annehmen müssen. Bestimmtes aber ist über seine Lebenszeit noch nicht ermittelt worden. Von seinen historisch noch immer wichtigen Werken befinden sich auf der Münchner Bibliothek noch mehrere 4stimmige französische Chansons aus den Jahren 1533, 1537 und 1538. In der Sammlung „Le dixiesme livre des chansons etc." (Antwerpen 1545) gehört ihm nur die vierstimmige „Bataille", ein im 16ten Jahrhundert noch sehr berühmtes Werk, in welchem ungeachtet der nur 4 Stimmen dennoch aller mögliche Schlachtenspectakel in seiner äußeren Erscheinung hörbar nachzuahmen gesucht wird. Es führt auch den besondern Titel „La bataille, au défaite des Suisses a la journée de Marignan". Das „Praelium ad Paviam, Aulada et alia jucunda" (1554) von J. scheint nur eine im Titel veränderte neue Ausgabe jener Bataille zu seyn. Auch in Jac. Paix's „Orgel-Tabulatur" (Lauingen 1583) findet man einige Compositionen von Jannequin. Wie schon gesagt, können dieselben nur für den Historiker noch Interesse haben. M.

Jansa, Leopold, geboren zu Wildenschwert in Böhmen 1797, eines Tuchmachers Sohn, lernte bei dem dortigen Ortsschulmeister Jahaba Singen, Violine, Clavier und Orgel spielen; auf dem letztgenannten Instrumente aber vervollkommnete er sich mehr noch unter der Aegide seines Vetters, des Organisten Zizius. Während er zu Brünn die Humaniora und philosophischen Wissenschaften absolvirte, übte er fortwährend mit rastlosem Fleiße die Geige, und errang auch, durch bloßes Selbststudium, eine bedeutende Fertigkeit. Im Jahre 1817 kam er nach Wien, hörte die juridischen Curse, aber auch alle großen Tonmeister, welche er als Muster seiner höheren Ausbildung sich erwählte. Durch den in mehreren öffentlichen Concerten erhaltenen Beifall ermuntert, reifte endlich der feste Entschluß in ihm, auf die gehoffte Civil-Anstellung für immer zu verzichten, und dagegen seine Lieblingskunst zum Hauptgeschäfte seines Lebens zu wählen. Nunmehr nahm er Unterricht im Generalbaß und in der Setzkunst bei dem gründlichen Mentor Emanuel Förster, und verfolgte an seines Landsmannes, des damaligen Hof-Organisten Worzischeck, leitender Freundeshand rüstig und mit vertrauungsvollem Muthe die betretene Ehrenbahn. Der schönste Erfolg lohnte auch solch' beharrliche Anstrengung, und bald glänzte J's Name ebenbürtig mit jenen gefeierten eines Mayseder und Böhm. In siegreicher Ueberwindung der größten Schwierigkeiten sucht er Seinesgleichen; er entwickelt im Allegro eine ächte Virtuosen-Bravour, wie im Adagio Anmuth, Zartheit, Seele und Gefühl; sein Ton ist männlich kräftig, voll und glockenrein; der Vortrag elegant, geschmackvoll, edel und gediegen: welche Oberherrschaft er aber über sein Instrument errungen, bezeugt die Thatsache, daß er, als ihm einst mitten in der Passage eines Kreutzer'schen Concertes die E-Quinte sprang, ohne die Fassung zu verlieren, mit bewundernswerther Ruhe und Besonnenheit den ganzen Satz auf den 3 übrigen Chorden in herrlicher Vollendung unter einem Beifallsstürme ausführte. 1823 trat er als Cammer-Virtuose in die Hauscapelle des Grafen Brunswick, von wo ihn jedoch schon im nächsten Jahre das Anstellungsdecret in die K. K. Hofcapelle wieder abrief. Nach Schuppanzigh's Tode setzte er dessen beliebte Quartett-Unterhaltungen fort, und hat dieselben, wie Kennerurtheile lauten, durch strenges Zusammenüben auf eine noch höhere Kunststufe potenzirt. Seit dem Jahre 1834 bekleidet er auch die Musikdirectors- und Violin-Professors-Stelle am K. K. Universitäts-Convicte, und wurde zum Ehrenmitgliede des Preßburger Musikvereins ge-

wählt. Seine mit Recht geschätzten Compositionen bestehen zur Zeit in 8 Violin-Quartetten, 3 Terzetten, 36 Duetten, 4 Concerten, mehreren Solostücken, 2 Gelegenheits-Cantaten, 1 Divertimento für Pianoforte und Violoncell, 1 Quartett-Concert mit Orchester, 6 Violin-Solo's mit Clavier-Begleitung, einigen Kirchenstücken, darunter eine Vocal-Motette für Männerstimmen, u. A. —d.

Jansen, Johann Anton Friedrich, vornehmlich durch einen heftigen Streit mit einem Wiener Correspondenten in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung (wir erinnern uns nicht, in welchem Jahrgange und in welcher Nummer) bekannt, starb zu Mailand im April 1827. Von Geburt war er ein Deutscher, doch soll sein Vater von dänischen Eltern abstammen, was auch der Name Jansen glaubhaft macht. In Wien studirte er die Musik; doch kam er schon frühzeitig nach Italien, erst nach Venedig, wo er mehrere Jahre als Musiklehrer, aber in dürftigen Umständen, lebte. Dies bewog ihn 1817, Mailand zu seinem ferneren Wohnorte zu wählen. Aber auch da ging es ihm, unbegreiflicher Weise, nicht viel besser. Wenn auch nicht gerade ausgezeichneter Concertist, so war er doch ein fertiger Clavier- und Violinspieler, und vor allen Dingen gründlicher und fleißiger Lehrer. Gleichwohl hatte er nicht selten mit der größten Noth zu kämpfen, während andere und minder tüchtige Musiklehrer in Mailand ganz gemächlich lebten. Auch componirte er, besonders in der letzten Zeit, nicht übel, obschon er nichts weniger als ein Savoir faire war. Für Privatpersonen und Militärmusikchöre setzte er Manches, was gefiel und gut honorirt wurde, zuletzt auch für die Handlung Ricordi in Mailand. Doch war sein Ende sehr traurig. Die letzten zwei Tage seines Lebens schlich er nur durch die Stadt, und als mitleidige Menschen aufmerksam auf seinen Zustand wurden, dessen ganzen Jammer er stets aus einem gewissen Stolze zu verheimlichen suchte, kam die Hülfe zu spät. Sein letztes Werk (Trecento Cadenze per Pianoforte) erschien 1826 bei Pertuzzi in Mailand mit seinem Bildniß. Vom Standpunkte des Contrapunkts und der Harmonie aus betrachtet ist dasselbe nicht gerade sehr vortrefflich, aber dennoch Clavierspielern sehr nützlich. In Deutschland sind von J's Werken besonders die 1814 bei Präg in Wien erschienenen Violin-Variationen bekannt, die viele Vorzüge vor manchen anderen Werken ihrer Art haben, und neben der Gediegenheit der Bearbeitung des Thema's doch auch sehr brillant in der technischen Ausführung sind.

Janson, l'ainé, Mr. Charles, Violoncellist, geb. 1744 (wo?), ließ sich schon 1755 im Concert spirituel zu Paris mit vielem Beifalle auf seinem Instrumente hören, und ward 10 Jahre später zu den größten Violoncell-Virtuosen Frankreichs gerechnet. Er war damals ordentliches Mitglied jenes Conc. spirit. In den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts machte er eine größere Reise, auch in's Ausland. 1783 war er unter anderem auch in Hamburg, wo sein ausgezeichnet fertiges und geschmackvolles Spiel nicht minder allgemeinen Beifall fand als an anderen Orten. Bei der Errichtung des National-Instituts (Conservatoriums) in Paris ward er als Professor des Violoncells an demselben angestellt. Der berüchtigte Streit Lesueur's aber mit Sorette, in den auch er verwickelt ward, nahm einen solch' unglücklichen Ausgang für ihn, daß er seines Dienstes entlassen und, nun schon ein bejahrter Mann und als Virtuose nicht mehr so weit über andere jüngere Meister hervorragend, dadurch in sehr dürftige Umstände versetzt wurde. Der Kummer über dieses unglückliche Ereigniß äußerte zugleich den nachtheiligsten Einfluß auf seine körperliche Gesundheit. Er starb 1803.

n demselben Augenblicke, als die Regieruug beschlossen hatte, ihm sein vo-
:iges Amt wiederzugeben, und auf solche Weise seine früheren großen Ver-
dienste um die Musikcultur der Hauptstadt zu ehren. Von seinen Com-
positionen sind im Ganzen, vor seiner Absetzung, ungefähr ein halbes Dutzend
Violoncell- und ebensoviel Violinconcerte gedruckt worden; auch mehrere
Streichquartette, im Ganzen auch wohl ein halb Dutzend, und 1799 erschie-
nen bei Durieu in Paris von ihm noch als op. 15 sechs neue Violoncell-
Concerte mit großer Orchester-Begleitung. Ungleich mehr ähnliche Werke
aber sind Manuscript geblieben. — Sein jüngerer Bruder, aber minder
bedeutend als er, war Violoncellist im Orchester der großen Oper zu Paris,
die damals Théatre des arts hieß.

Janus, s. Jan.

Jardini, Madame de, Schwester des berühmten Tänzers Vestris,
genoß besonders in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts
als Sängerin einen bedeutenden Ruf. Sie war damals bei der großen
Oper zu Paris angestellt. 1763 reiste sie mit ihrem Bruder nach Deutsch-
land, und sang unter Anderem in Stuttgart in Jomelli's Schäferspiele
„Egeria". Große, und vielleicht ihre größten Triumphe feierte sie als
Alceste in Gluck's Oper. 1777 trat sie zum ersten Male zu Paris in der-
selben auf.

Jarnowich oder Jarnowick, s. Giarnovichi.

Jastische oder jonische Tonart, Name einer der griechischen
Tonarten, später auf die Kirchentonarten übergegangen. Vergl. d. Artikel
Griechische Tonarten und Jonisch.

Jauch, geschätzter Musiklehrer, Virtuos auf dem Pianoforte und
Componist für sein Instrument in Straßburg. Die Nettigkeit und feine
Nuancirung seines ausdrucksvollen Spiels wiesen ihm schon um's Jahr
1820 den ersten Rang unter den Clavierspielern Straßburgs an, und als
Componist zeichnet er sich besonders durch eine überreiche Fülle von Ideen
und fruchtbare Fantasie aus. Dagegen wurde an seinen Compositionen ein
immerwährendes Streben nach pikanten, ungewöhnlichen und fremd klingen-
den Modulationen und eine zu sehr überladene Instrumentirung getadelt.
Es sind von seiner Arbeit mehrere Concerte und andere Stücke für sein
Instrument bekannt geworden, gestochen aber bis jetzt erst: Variationen
mit Flöte und Clarinette, oder Violine und Bratsche; Ukränisches Lied,
variirt für Pianoforte, Violine und Violoncell; 6 Sonaten für das Clavier
in 3 Heften; 6 Rondo's für das Clavier; und einige Parthien Variationen
für das Clavier. v. Wzrd.

Ideal, kommt von Idee (s. den folg. Art.) her und bezeichnet im
Allgemeinen das Urbild, einen Gegenstand der höchsten Vollkommenheit (er
sey nun häßlich oder schön), wie wir ihn nur durch Ideen denken und
durch die Einbildungskraft uns veranschaulichen können. Indessen hat das
Wort, in der Kunst gebraucht, schon zu mancherlei Verwechselungen und
Verwirrungen der Begriffe Veranlassung gegeben, und zumal dadurch, daß
es hier, in der Kunst, sowohl im Allgemeinen als in der Musik insbeson-
dere, nicht nur als Substantiv, sondern auch als Adjectiv vorkommt. —
Ideal als Substantiv ist etwas einer Idee Entsprechendes. Wenn und
wo also von Idealen die Rede ist, kommt es nur darauf an, welcher Idee
dieselben entsprechen sollen, und es ist ganz falsch, nur der Kunst Ideale
zuschreiben. Auch die Wissenschaft und das Leben haben ihre
Ideale. Dort ist es die Idee der Wahrheit; hier die Idee der Güte,

der sittlichen Vollkommenheit. In der Kunst ist die höchste Schönheit das Ideal. Hier fragt es sich: was ist Schönheit? — Um die Sache nicht zweimal zu sagen, verweisen wir auf den Artikel. An dem Ideale der Schönheit, behaupten ganz richtig unsere Philosophen u. Künstler, hat die Einbildungskraft den vorzüglichsten Antheil, denn es soll ein Bild seyn von dem, eine Darstellung dessen, was der Idee der höchsten Schönheit so viel als möglich entspricht. Wenn Einige von ihnen aber, um dieser Idee der höchsten Schönheit einen sicherern Anhaltspunkt zu geben, in ihrer Definition der Kunstideale weiter behaupten, daß der Stoff dazu nothwendig aus der Erfahrung, also aus der Natur entlehnt werden müsse, und daß eben deshalb, weil in der Natur kein vollkommnerer Organismus als der menschliche existire, die Menschenform also in ihrer Nachbildung den einzig tauglichsten Stoff zur Bildung solcher Ideale liefere, der aber begreiflicher Weise nur von den bildenden, zeichnenden Künsten, der Malerei, als Object erfaßt werden könne, — wenn sie aber behaupten, daß eben deshalb die Musik, bei ihrer rein identischen Natur, als ätherische Sprache der Seele, nicht ihre Ideale haben, niemals von einem Ideale der Musik die Rede seyn könne, so fallen sie offenbar in einen Widerspruch entweder mit sich selbst, oder mit der Sache, die sie demonstriren. Bleiben wir streng beim Worte stehen, so ist ein substantives Ideal oder Urbild des Schönen, sowohl überhaupt als in einer besonderen Beziehung, ein rein ästhetisches Phantom des Vollkommenen in einer Ahnung, der weder ein Kunstgegenstand, noch ein Naturgegenstand entspricht, u. das wir daher entweder allen Künsten, also auch der Musik, oder gar keiner als mögliches Eigenthum zu- oder absprechen müssen. Es ist ein Nichtexistirendes, ohne dessen Ahnung aber wohl in keiner Kunst noch etwas Großes geleistet worden ist. Gehen wir aber von der streng sprachgebräuchlichen Bedeutung des Wortes etwas ab, und betrachten das eigentlich substantive Ideal als das substantiv Ideale in der Kunst, wie bei jener Definition unleugbar geschieht, so kann nur der, der, um die Natur selbst aus der Fantasie zu deduciren, von metaphysischen Schulbegriffen ausgeht, das bildlich Schöne überhaupt mit dem Idealen verwechseln, und so eine Kunstansicht bilden, auf welche allein sich allenfalls die Behauptung gründen läßt, die Tonkunst entbehre das Ideale. Nur da, wo aus dem innigsten Bewußtseyn das Ideale, oder — was dasselbe ist — das Göttliche im Menschen ästhetisch hervortritt und die natürlichen Gefühle über die bloße Natürlichkeit erhebt, kann die höchste Schönheit — das Ideal erstehen. Und wo geschieht das wohl mehr und kräftiger als in der Poesie und Musik, den Künsten des Lebens? — In der Musik, wo Alles ideell und originell ist; wo unsrer Fantasie eine ganz eigene Welt vorgezaubert wird, zu der wir vergebens ein Original in der kunstlosen, eckigen Wirklichkeit suchen; wo der Geist der Kunst ganz rein in seiner Freiheit und Eigenthümlichkeit dargestellt wird, und nur das Geistige, eben jenes Göttliche im Menschen, eben jene Ideen, die das Ideal erzeugen, zur Darstellung kommen können? — Freilich würden wir auf der andern Seite wieder zu eben so frostigen als falschen Begriffen uns verirren, wollten wir die natürliche Schönheit der idealen apodiktisch entgegenstellen, und nur in musikalischen Kunstwerken, wozu wir im weiteren Sinne des Worts auch die poetischen rechnen, diese, die idealische Schönheit, suchen. Die höchste Schönheit muß durch Künstlertalent in die Natur übertragen erscheinen, aber Natur und Fantasie müssen einander auch selbst da begegnen, wo der Künstlergeist nach Gesetzen des Schönen idealisirt. Man höre — wir reden natürlich jetzt immer in Beziehung auf Musik —

man höre ein schönes Tonwerk, vielleicht einen Gesang, Mozart's „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" oder einen andern ähnlichen, mit Seele vorgetragen, — ist in den himmlisch schönen Tonverbindungen nichts Ideales? — Reine Klänge der Natur werden da wiederholt, alle Regungen der Seele, das ganze innere Ich des Menschen gewissermaßen abgespiegelt, aber auf eine Weise, die wir in der wirklichen individuellen Natur gar nicht oder doch nur in sehr schwachen, matten Zügen antreffen. Natur und Fantasie begegnen sich hier; ohne wesentliche Verletzung ihres eigentlichen Typus wird jene gesteigert zu einer Höhe, wo der Gegenstand der ästhetischen Reflexion als überirdisch erscheint, der Hörer hingerissen wird zum Empfinden, seligen geistigen Anschauen einer kaum geahnten Gottheit, — und das ist gerade, dieses Heben der Empfindung des Hörers zum Höchsten, das hauptsächlichste, wesentlichste Erforderniß der Idealität, die Gestalt, in welcher das Ideal in der Tonkunst zur Erscheinung kommt. Man lese hierüber auch den Aufsatz von Michaelis in der Leipz. allgem. mus. Ztg. 1808 pag. 449 ff. „Ueber das Idealische in der Tonkunst". — Daß mit dieser letzteren Bedeutung des Hauptwortes Ideal (das Ideale für: das Ideal) aber auch schon auf seinen adjectivischen Gebrauch hingedeutet wird, wo man für ideal auch ideell und idealisch sagt, bedarf wohl kaum noch der Erinnerung. Wenn in der Musik von Idealität eines Gegenstandes oder einer Sache die Rede ist, so hat das Wort ideal (ideell, idealisch) bald den Sinn, daß Etwas nur im Kreise der bloßen Vorstellungen des Künstlers beschlossen, nicht außer ihm wirklich, sondern nur subjectiv vorhanden ist, daher gewissermaßen auch in blos subjectiver Beziehung von ihm gethan wird, wie es in der sog. freien Fantasie (s. d.) z. B. immer geschieht, — und bald, und zwar am gewöhnlichsten, auch den, in welchem ihm, dem Idealen, gleichsam das Materielle und Formelle, oder besser eigentlich das Charakteristische entgegensteht. Dieses wird begründet durch das Abweichende einer musikalischen Tonbildung (wie wir hier ein Tonstück lieber nennen) von der reinen Gattungsform. Die bekannten Variations characteristiques über die Parisienne von Herz z. B., die Schlacht bei Victoria von Beethoven, und dergleichen Werke mehr, können in dem (zweiten) Sinne niemals auf etwas Ideelles in ihrer Dichtung, überhaupt auf Idealität Anspruch machen, denn sie weichen Beide, jene von der eigentlichen Natur, der Gattungsform der Variationen, diese von dem eigentlichen Wesen einer Sinfonie weit ab, und halten sich an bloße Aeußerlichkeiten in characteristischer und characterisirender Darstellung, und jede Abweichung eines Tonstücks, eines musikalischen Tonsatzes, von seiner ersten Grundform, die sein Name schon bezeichnet, ist eine besondere Bestimmung, folglich eine Beschränkung des Ideals, sowohl in Hinsicht auf die besonderen Verhältnisse seiner Formen und Theile zu einander, als zu dem Ganzen. Indeß kann das Ideale eines Tonstücks gerade durch solche Abweichungen auch wieder eben so Viel gewinnen als verlieren, nämlich an Character und Eigenthümlichkeit, die wir nothwendig von jedem Kunstwerke fordern, das nicht blos Schönheit, sondern auch Wahrheit haben muß, wenn es das wirklich seyn soll, was es heißt — ein Kunstwerk. Wir sagen: es kann gewinnen; gewiß aber ist das nicht, und nicht immer der Fall. Unter jenen Variationen von Herz (um das uns eben eingefallene Beispiel beizubehalten) ist jede Variation an sich höchst eigenthümlich, und wirklich auch höchst ideell, indem sie neben dem Characteristischen auch möglichst den Gesetzen des musikalisch Schönen (s. unten und Schönheit) entspricht; aber alle zusammen als ein Ganzes betrachtet sind sie nichts weniger als ideell.

Beethoven's sog. Pastoralsinfonie, über deren Kunstwerth schon so vielseitig gestritten wurde, ist characteristisch, auch schön in ihren einzelnen Theilen, aber keineswegs ideell, indem der Tonsetzer über alle subjective Beziehung hinaus sich mehrentheils nur an die Erscheinung des darzustellenden äußern Objects hält (daher bisweilen auch sogar in Tonmalerei ausartet) und diese zu characterisiren, zu formalisiren sucht. Von einem Hineintragen des Schönen in das Darstellungsobject durch das Künstlertalent, wie es das Ideal erfordert, kann hier nicht die Rede seyn. Mozart's berühmte Ouverture zu seinem „Don Juan": sie ist characteristisch, schön und ideell zugleich, denn was ihre Idealität durch Characterisirung verliert, gewinnt dieselbe — wir möchten sagen — doppelt wieder durch Individualität und Eigenthümlichkeit in der bewundernswerthesten Festhaltung an die eigentliche Gattungsform einer wirklichen Ouverture, die in der äußern Tonerscheinung fast ganz verloren geht unter dem Reichthume subjectiver Vorstellungen und Ideen. Mozart hat alle Motive zu dieser Ouverture aus dem Haupttonwerke, der Oper, selbst entnommen, und dennoch scheint das ganze Musikstück wie aus einer einzigen Uridee seines Schöpfers hervorgegangen, rein subjectiv, Ausdruck eines bestimmten Gefühls; das in seinem Rhythmus nur einzig ihm zugehöriges Leben athmet. Und das ist es denn auch, was dieser Ouverture den Vorzug vor fast allen ähnlichen Tondichtungen giebt. Durch diese wenigen Beispiele, zu denen wir absichtlich lauter ziemlich bekannte Tonwerke wählten, glauben wir hinlänglich unsere frühere Erklärung des Idealen in der Tonkunst näher erläutert zu haben, und es bleibt nur noch die Frage übrig: wie das Ideale in der Tonkunst erreicht wird, zur Erscheinung kommt? — Hinsichtlich ihres innern Theils beantwortet sich auch diese Frage aus allem Bisherigen von selbst, und wir haben daher nur den äußeren, formellen Theil desselben noch zu betrachten. In der Kunstwelt kann kein höheres Gesetz gelten, als das Gesetz des (geistigen) Wohlgefallens. Was nicht gefällt, nennt Niemand schön, und auch nicht ideal, denn das höchst Schöne ist ja das Ideale. Nun richtet sich aber das Wohlgefallen nach den subjectiven Fähigkeiten der Kunstfreunde. Der gemein fühlende Mensch, der nur sinnlichen Genuß von der Kunst will, hat an Tonwerken sein Wohlgefallen, die der gebildetere gar nicht hören mag. Daher ist es sehr schwer, ein allgemein gültiges Kennzeichen des Höchstschönen in der, zumal rein ätherischen, Musik zu geben, und Kant hat nicht ganz unrecht, wenn er auch nur die Möglichkeit davon bestreitet. Doch ist die Musik, als Kunst betrachtet, nicht eigentlich für den Ungebildeten, so können wir bei solcher Bestimmung auch nur den Gebildeten im Auge haben, wie überhaupt bei allem Schönen, das sich von Sittlichkeit und geistiger Bildung gar nicht trennen läßt. Für ihn besteht denn die Musik in der Einheit des Mannigfaltigen, die höchste Schönheit also, das Ideal, in höchster Einheit der schönsten Mannigfaltigkeit. In der beschränkten, armen Antike konnte die musikalische Schönheit wohl nicht groß seyn, und in der modernen Musik konnte erst das Vielfältige der Melodien und Harmonien, in geregeltem Rhythmus sich frei bewegend, Sinn und Gefühl und Ideen ausdrückend, das höchst Mannigfaltige zu einem Ganzen vereint werden, das zum Ideale erhoben zu werden fähig ist. Bei den Griechen gelangte nur die einfachere Schönheit der Plastik zum Ideale, und dies ging, wie Herder sagt, mit den Göttern Griechenlands und den Griechen unter. Die Idee des musikalisch Schönen gründete sich bei ihnen, wie überhaupt in der alten Welt, nur auf die einfache Melodie. Sie hatten also kein Ideal der Ton-

kunst. Nun erweiterte sich aber die Scala, ward geordnet, die Harmonie ward bereichert, Gesetzen des Wohlklangs unterworfen, das Orchester vermehrt und vervollkommnet, die Instrumentalmusik zu einer abgeschlossenen Sphäre erhoben; dann mischten sich alle Ingredienzien der Tonwerke im freundlichen Vereine zu und unter einander, ein constitutioneller Staat erstand gleichsam auf dem Gebiete der Tonkunst, in welchem Melodie und Harmonie die gleich mächtig regierenden und regierten Partheien bildeten, ohne indessen an eine einzige Regierungsform gebunden zu seyn. Eine Arie, Sonate, Sinfonie von Haydn z. B. ist ganz anders, als eine Arie, Sonate rc. von Mozart oder Beethoven. In allen aber ist die verzweigteste Form zu erkennen, und die Kraft des Gemüths zu fühlen, denn in allen sind Melodie und Harmonie gleichmäßig, keine auf Kosten der andern, und streng nach den Gesetzen der Schönheit (s. d.) cultivirt worden, — und das ist der Weg, auf welchem der Tonsetzer zum Ideale seiner Tonwerke gelangt: in der Vereinigung und Durchdringung beider Schönheiten, und zwar nicht blos in zufälligen Aeußerungen des Gefühllebens, sondern aus Intelligenz aller musikal. Kunstmittel. Das Ideal setzt Ideen voraus; in keiner Wissenschaft und in keiner Kunst aber sind diese reicher und mannigfaltiger als in der Tonkunst. — Hieher scheint uns nun auch erst die Erklärung der Redensart zu gehören: dieser oder jener Tonsetzer, auch Virtuos, hat sich diesen oder jenen Meister zu seinem Ideale erwählt, ist sein Ideal. Es heißt das nichts Anderes, als: er sucht seine Ideen nach Art jenes Meisters zu bilden und musikalisch wieder auszudrücken; er ist das Vorbild, nach welchem er selbst sich wieder bildet. Denn, wie so eben gesagt, ist die künstlerische Darlegung eben so verschieden als die Ideen selbst es sind, ohne daß die Ur-, die Grundform derselben indeß dadurch verletzt würde. Die Sinfonien Mozart's sind ganz anders als die von Haydn; dennoch aber Sinfonien: wer nun Sinfonien nach Art jenes Meisters componirt, oder über alle anderen, als nach seinem Gefühle für die besser erkannten schätzt, hat Mozart zu seinem Ideale erwählt, und umgekehrt. An ein eigentliches Ideal-Bild ist, im strengen Sinne des Worts, in der Tonkunst nicht zu denken, denn das ist beim Tonkünstler nichts anderes als die Idee selbst. Nur der wirklich bildende Künstler kann ein Idealbild haben. Dahingegen läßt sich wieder das Verbum Idealisiren, was auch Andre dagegen sagen mögen, recht wohl in der Musik gebrauchen. Was heißt nach dem Vorherigen idealisiren? wirkliche Gegenstände mittelst der Einbildungskraft so behandeln, daß sie Vernunftideen gemäß erscheinen, das Wirkliche als etwas Ideales darstellen. — und darauf beruht doch eigentlich alle schöne Kunst, deren einzigstes Wesen darin besteht, etwas Inneres, Gedachtes oder Gefühltes zu sinnlich vollkommener Anschauung zu bringen. Aber auch in dem gewöhnlichen Sinne des bloßen Verschönerns darf in der Musik wohl die Rede vom Idealisiren seyn, und es läßt sich nicht absehen, wie gerade die Musikgelehrten, welche, aus schätzenswerther Pietät zu dem frommen Meister, am heftigsten und entschiedensten jedwede Beschuldigung einer bloßen Tonmalerei von jener weltbekannten Pastoralsinfonie Beethoven's abweisen, sich am wenigsten mit dem Worte idealisiren in ihrer Kunst befreunden können. Wo in der Welt wohl sind die größten Natur-Wunder und Schönheiten künstlerisch verschönerter dargestellt worden als in jener Sinfonie? — Freilich nicht für das Auge, sondern lediglich für das Gehör. Sollte das die Malerei können? — Wir zweifeln. Ein idealisirter Gegenstand erscheint als ein nichtwirklicher, als einer, der alle Wirklichkeit übertrifft, und das Werk des

Künstlers und der Natur stehen nun nicht mehr in demselben Gebiete, sondern verlangen jedes einen ganz eigenen Maaßstab, und so kann auch die Musik idealisiren, d. h. ein gedachtes Bild des Schönen wirklich schön darstellen, ohne eigentlich zu malen, sondern in wirklich schöner Kunstform (s. Kunst), denn in und bei ihr ist ja Alles nichtwirklich, überirdisch. Zum Schluß vergleiche man auch noch den Artikel Begeisterung. Dr. Sch.

Idee (lat. idea, kommt her von dem griech. ἰδεῖν = sehen). Gehen wir über den gemeinen Gebrauch des Wortes im gewöhnlichen Leben, und den diesem ziemlich gleichstehenden in der Philosophie Locke's, Leibnitz's und Wolf's hinweg, wornach Idee so viel ist wie Vorstellung, und nähern uns der ursprünglichen Bedeutung, welche Plato diesem Worte gab, so verstehen wir darunter die dem Wesen der Dinge entsprechenden Grundgedanken eines Geistes. Es giebt gewisse Vorstellungen, deren Gegenstand weder durch einen Verstandesbegriff, noch durch eine sinnliche Anschauung völlig dargestellt werden kann, weil derselbe ein Unbedingtes, ein Unbegränztes, ein Unendliches ist, das kein Raum und keine Zeit umfaßt, und das folglich auch keine Erscheinung ganz darstellt, wenn auch vom Gefühle wohl geahnt, sogar erreicht, aber niemals deutlich vorgestellt werden kann. Solche Vorstellungen sind nur möglich in uns durch eine Kraft, die das Unendliche zu denken vermag und also über alle Beschränkung des Raumes und der Zeit erhaben ist, — und das ist die Vernunft. Ideen sind also Vorstellungen der Vernunft. Es giebt 2 besondere Arten derselben, die sich dadurch unterscheiden, daß die einen auf Begriffe, die andern auf Anschauung sich beziehen. Jene sind z. B. die empirischen Ideen, die reinen, die theoretischen u. praktischen, die man zusammen genommen auch wohl vorzugsweise die Vernunftideen, Vernunftbegriffe heißt. Diese gehen hier uns nicht an, sondern wir haben es nur mit den letzteren, den auf Anschauung bezüglichen Ideen zu thun, welche insonderheit auch die ästhetischen genannt werden. Es sind dies die Ideen der Einbildungskraft, die Vorstellungen der Schönheit und Erhabenheit und aller damit in Verbindung stehenden Kunstgegenstände, soweit nämlich dieselben ihren Stoff auch aus der Vernunft erhalten. Allein aus der Vernunft entstehen sie nicht, sondern aus Vereinigung von Anschauung und eigentlichen Ideen (Vernunftbegriffen). Man hat schon viel darüber gestritten, ob solche Ideen, eben weil sie auch in der Vernunft entstehen, Gegenstand künstlerischer und insbesondere musikalischer Darstellung seyn können. Wir können hier kürzer dabei verweilen, da wir schon unter dem Artikel Gedanke (der nachzulesen ist) unsere Meinung darüber ausgesprochen haben. Und nehmen wir die ästhetischen Ideen als das, was sie wirklich sind, als Erzeugnisse der Vernunft und Einbildungskraft zugleich, so unterliegt ihre künstlerische Objectivität gar keinem Zweifel. Enthält doch auch jede Darstellung einer ästhetischen Idee, der sinnlichen Klarheit und Beschränktheit ungeachtet, in der sie erscheint (ganz deutlich ist sie nie), zugleich immer noch etwas Unaussprechliches, Unendliches, das sich nicht begreifen, sondern nur fühlen läßt, und das ist Beweis genug für ihre künstlerische Darstellungsfähigkeit, denn sie, die Kunst, ist nur Sprache des Gefühls, und die Musik wahrlich insbesondere. Aesthetische Ideen sind Ideale (s. d. vorherg. Artikel) im engeren Sinne, Vorstellungen von Erscheinungen, aber nicht blos sinnliche Abdrücke derer, die uns wirklich umgeben, sondern die die Einbildungskraft durch die Entwickelung einer höheren Naturkraft (s. Begeisterung) erzeugt, und welche die Kunst zum alleinigen Eigenthume des Menschen ma-

chen. Vergl. auch die Art. Aesthetik, Aesthetisch und Ausdruck; vornehmlich aber Kunst und Tonkunst. Dr. Sch.

Jeep, (zuweilen auch Jepp geschrieben), Johann, ein Contrapunktist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war aus Dransfeld gebürtig. 1604 erschien zu Nürnberg von ihm: „Geistliche Psalmen und Kirchengesänge Luther's und anderer frommen Christen, mit 4 Stimmen, dem Choral nach componirt", und später gab er unter dem Titel „Studenten-Gärtlein" eine Sammlung 2- bis 5stimmiger Lieder in mehreren Theilen heraus, die in den Jahren von 1607 bis 1617 nicht weniger als 4 verschiedene Auflagen erlebte, also ohne Zweifel sehr beliebt war.

Jelensperger, Daniel, von Geburt ein Deutscher, wurde in der Tonkunst hauptsächlich von Reicha unterrichtet, und machte namentlich im Theoretischen so gute Fortschritte, daß er am Conservatorium der Musik zu Paris als adjungirter Professor angestellt wurde, welches Amt er zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten und zum Nutzen Vieler bis an seinen Tod verwaltete. Außer seinem Unterrichte machte er sich noch dadurch nützlich, daß er den Franzosen A. F. Häsers Choralschule übersetzte. Vergleiche die allgem. musik. Zeitung in Leipzig 1832 S. 405. Ferner wurde 1830 in Paris von ihm gedruckt: „l'harmonie ou commencement du 19me siècle et méthode pour l'étudiér", welches A. F. Häser in Weimar in das Deutsche übertrug, unter dem Titel: „Die Harmonie des 19ten Jahrhunderts, und die Art sie zu erlernen" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1833, in 4). Es wird also in diesem Buche nicht die Harmonie in strengster Reinheit erörtert oder möglichst begründet, sondern eine Statistik derselben gegeben, damit ihr Mechanismus vor Augen gestellt werde, wie sie seit etwa 50 Jahren von den geachtetsten Componisten praktisch ausgeübt wurde. Diese zeitgemäße Harmonie auf die leichteste Art zu erlernen, leitete er aus den Mustern dieser Zeit Regeln ab, und lieferte in auszuarbeitenden Beispielen Stoff zu Uebungen in fortschreitender Schwierigkeit. Es dient also, außer dem Nutzen für Schüler, dazu, den Stand der praktischen Harmonie der angegebenen Zeit zu ersehen. Vergl. die Leipz. allgem. musik. Zeitung 1833 S. 593. Kurz nach der Ausgabe dieses Werkes wurde der hoch in den Fünfzigerjahren stehende Mann kränklich, reiste zu seiner Wiederherstellung an den Oberrhein, und starb zu Mühlhausen am Rhein den 30sten März 1831. Er hinterließ den Ruf eines in Erfüllung seiner Pflichten eifrigen und sehr rechtschaffenen Mannes. G. W. Fink.

Jelich, Vincenz, ein Contrapunktist des 17ten Jahrhunderts, wurde geboren zu St. Veit am Flaum (daher auch Fluminensis S. Viti genannt) und war später Canonikus an der Marien-Stiftskirche zu Elsaß-Zabern, auch Capellan des Erzherzogs Leopold, und zugleich ein guter Instrumentalist. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, fällt wahrscheinlich aber in die Mitte des 17ten Jahrhunderts. Seine hauptsächlichsten und gedruckten Compositionen waren: „Parnassia militia concertum 1—4 vocum" (1623), „Arion primus" (enthält 21 lateinische Messen für 1—4 Stimmen, 1628), und ein zweites Heft von diesem Arion, das eine Reihe 4stimmiger Vesper-Psalmen enthält.

Jeliotte, Pierre, von Bearn, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Sänger (Altist) und Acteur sehr berühmt. Er war damals bei der großen Oper zu Paris angestellt, und man nannte ihn dort nur den Marivaux des Gesangs. Selbst „der kleine Prophet von Böhmisch-Broda", der so gern tadelte, stimmte mit ein in sein Lob, und erhob ihn

über alle Sänger damaliger Zeit. Als Kaiser Joseph bei seiner Abreise von Versailles ihn auf dem Landgute Magneuville fand, nöthigte er ihn mehrere Male zum Singen am Clavier, und sagte unter Anderem dankend zu ihm: „das Vergnügen, einen wahren Virtuosen gehört zu haben, mildert den Kummer, den mir die Abreise von Frankreich verursacht". Schon im Jahre 1755 trat J. von der Bühne ab, mit einer jährlichen Pension von 1500 Livres; er lebte aber noch 1780. In der letzten Zeit seines Lebens beschäftigte er sich auch viel mit Componiren. Manch' schönen, sehr gefälligen Chanson hat er den Dilettanten geschenkt, die ihn auch dankbar und mit Liebe sangen. Früher (1745) brachte er sogar auch eine Oper, „Zelisca", aufs Theater in Paris, die vielen Beifall erhielt, dennoch aber an keinem andern Orte gegeben worden ist. 17.

Jenkins, John, geb. zu Maidstone in der Grafschaft Kent 1592, galt um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und auch später noch, in ganz England für einen der größten Virtuosen auf der Viola da Gamba und genialsten Instrumentalcomponisten. Gerber sagt in seinem alten Tonkünstler-Lexicon, er sey Violinspieler gewesen; es ist dies in soweit wahr, als er auch Violine spielen konnte und Mehreres für dies Instrument setzte, allein es war nicht sein eigentliches Concertinstrument. Vor der englischen Revolution stand er in König Carls I. Diensten; nach derselben lebte er fortwährend auf Reisen, bis er 1678 zu Kimberley starb. Seiner Fantasias for Viols of 5 and 6 parts, die er schrieb, waren so viele, daß er selbst nicht mehr die Zahl derselben angeben konnte; aber gedruckt ist von ihnen allen nichts, oder doch nur sehr wenige. Uebrigens hat Burney im 3ten Bande seiner Geschichte pag. 411 eine Probe von dieser Art seiner Compositionen mitgetheilt. Als von J. selbst in den Druck gegeben führt Gerber an: „Theophila of love's Sacrifice" (London 1651), und „12 Sonaten für zwei Violinen und Baß" (London 1660). Dies war zugleich das erste öffentliche Werk von einem Engländer, das in italienischer Manier, d. h. für Violinen und nicht für Violen oder Lauten, geschrieben wurde. Vielleicht war das auch die Veranlassung, daß von allen seinen früheren Werken für Violen schon zu Anfange des 18ten Jahrhunderts nichts mehr gesucht wurde, aber auch nichts mehr zu finden war. Höchst characteristisch sagt Word von ihm: er sey ein kleiner Mann, aber eine große Seele gewesen. — Ein jüngerer Jenkins, dessen Vorname aber nicht bekannt geworden ist, galt in den 70- und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts für einen der größten Virtuosen auf der Trompete. Derselbe lebte zu London.

Jennequin, s. Jannequin.

Jennewitz, s. Janiewitz.

Jensen, J. Peters, Flötist in der Königl. Hofcapelle zu Copenhagen, ein tüchtiger Virtuos auf seinem Instrumente, schrieb für dasselbe auch Mehreres, was beachtet zu werden verdient, z. B. die Duo's für 2 Flöten op. 4, 7, 9, 11; die 3 Fantasien mit Pianofortebegleitung op. 5; mehrere seiner vielen Variationen über beliebte Themata; auch die Fantasien op. 14, die zugleich vorzügliche Uebungsstücke sind; die Sonate für Pianoforte und Flöte op. 18; und die kürzlich (1835) noch erschienenen Solo's (mehrere Lieferungen), die die Stelle vieler Etuden weit berühmterer Meister vertreten können, ohne den Zweck solcher Musikstücke auch im mindesten nur zu verfehlen. Im Gegentheile sichern ihre angenehmen Melodien noch mehr die Erreichung desselben. Zu verwundern ist, daß von allen Compositionen Jensen's in Deutschland nur sehr wenige bis jetzt bekannt

geworden sind. Diese erschienen bei Cranz in Hamburg; alle übrigen verlegten Milde und Lohse in Copenhagen.

Jepp, s. Jeep.

Jeremiade, jedwedes Klagelied. Man gebraucht übrigens das Wort gewöhnlich nicht im bessern Sinne, hauptsächlich für solche Klage- oder Trauerlieder, die einen weichlichen, weinerlichen und — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — eigentlich kläglichen Charakter haben. In diesem Sinne kann man, streng genommen, nicht jeden Trauergesang eine Jeremiade nennen. Ja, es liegt sogar ein gewisser leichter Spott und eine Ironie in dem Worte, wie man es im gewöhnlichen Leben wohl anwenden hört, untermischt mit mancherlei Nebenbegriffen, die sich nur aus dem Augenblicke entwickeln lassen. Doch ist das Alles nur Sprachgebrauch. Der Name Jeremiade kommt her von den „Klageliedern Jeremias", und diese sind Elegien voll rührender Wehmuth und frommer Ergebung, die durch ihren schönen und erhabenen Bau an die bessere Zeit der hebräischen Dichtkunst erinnern; deshalb sollte auch das Wort nur im edleren Sinne gebraucht werden u. nur das wirklich fromme Trauerlied, in welchem ein gepreßtes Herz seinen ganzen Schmerz in demüthiger Ergebung in den Willen Gottes ausgießt, eine Jeremiade heißen, und nicht jener Ausdruck des unendlichen Verdrusses oder das klägliche, endlose Jammergeschrei, das man meistens nur mit dem Namen zu belegen pflegt. Dr. Sch.

Jeronimo, Fr. Franzisco de S., ein portugiesischer Hieronymit, geb. zu Evora 1692, war Capellmeister in seinem Kloster zu Belem, und componirte viele 8- bis 16stimmige, d. h. 2- bis 4chörige Responsorien, 8stimmige Messen, Te Deum laudamus, Hymnen, Psalmen, Vespern, Motetten u. s. w., von denen noch jetzt einige in den Bibliotheken zu Lissabon aufbewahrt werden. Wer die portugiesischen Titel davon nachzulesen wünscht, findet sie ausführlich in Gerber's neuem Tonkünstler-Lexicon.

Jesser, Waldhornist des vorigen Jahrhunderts, war ein Böhme von Geburt, befand sich aber 1784 auf dem Cap der guten Hoffnung, und scheint auch nie wieder nach Europa zurückgekehrt zu seyn. Er soll eine bewunderungswerthe Fertigkeit auf seinem Instrumente besessen haben.

Jesus, 1) Antonio de, aus Lissabon gebürtig, war Mönch, und von 1636 an bis an seinen Tod, der am 15ten April 1682 erfolgte, Professor der Musik an der Universität zu Coimbra. Zu seiner Charakteristik setzen wir die Grabschrift her, welche noch dort zu lesen ist:

Fra. Antonius a Jesu
Musices Academicus professor,
Vir religiosissimus,
Et zelo divini cultus ardentissimus,
In quo, et sublevandis pauperibus
Totum Cathedrae stipendium consumebat.
obiit 15. Aprilis 1682.

Seine Compositionen werden noch jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt. — 2) Bernardino di Jesus, auch Sena genannt, geboren zu Lissabon 1599, wurde 1615 zu Vianna Franziskaner-Mönch, und bekleidete daselbst zuerst die Stelle eines Chorvicars, dann um 1659 die eines Definitors. Er war ein vorzüglicher Sänger und Componist und ward deshalb auch von König Johann IV. sehr geschätzt. Er starb zu Lissabon am 10ten April 1669, und auf der dortigen Bibliothek befinden sich auch noch jetzt mehrere Compositionen von ihm. — 3) D. Carlos de

Jesus Maria, musikalischer Schriftsteller, geb. zu Lissabon 1713, starb als Mönch zu S. Cruz in Coimbra 1747, und hinterließ unter Anderem eine Gesangsschule, auf welcher er sich Luiz da Maya Croecer nennt, was sein Name per Anagramma seyn soll. 4) Fr. Gabriel de Jesu, Orgel- und Harfenspieler, auch guter Contrapunktist, war aus Leyria gebürtig, und ward 1676 zu Alcoboca Ordensgeistlicher. Für sein bestes Werk werden 5 Motetten „para as quinze Estaçones da Via sacra com as letras da Escritura sacrata competendes a cada Estarao" gehalten.

Jeu á bouche nennen die Franzosen alle Labialstimmen.

Jeu de buffle, wörtlich: das Spiel mit Büffelleder. Es ist dies der von Balbastre erfundene sog. Pianozug an den alten Clavecins und Pantalons, deren Tangenten ursprünglich von Holz oder Metall ohne Belederung waren. Ward jener Zug angezogen, so verschob sich die Mechanik, und es schlugen nun mit Leder überzogene Hämmerchen an die Saiten, die einen gedämpften, nicht so schreienden Ton, als jene Holztangenten, hervorbrachten. Eine andere Art von Jeu de buffle, wie der Zug wirklich genannt wurde, war eine (dem jetzigen Pianozug an den Fortepiano's noch ähnliche) mit Lederstreifen belegte Holzstange, welche mittelst einer mechanischen Vorrichtung, entweder durch einen Druck mit dem Knie oder einen förmlichen Registerzug vorn über der Claviatur, dergestalt unter die Saiten geschoben wurde, daß die Hämmer nicht mehr unmittelbar an die Saiten, sondern unter die Lederstreifen schlugen, die dadurch dann an die Saiten angedrückt wurden und den Ton derselben schwächer machten. An den neueren Piano's wird dies durch Tuchstreifen bewirkt.

Jeune, Claude oder Claudin le. Gerber führt in seinem alten Lexicon diesen Componisten unter dem Namen Claude auf. Dies war aber sein Vorname; sein eigentlicher Familienname ist le Jeune, wie Burney im 3. Bande seiner Geschichte pag. 265 beweist, und auch Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon berichtigt. Uebrigens findet man ihn eben so wie Gaudimel, in allen Motetten-Sammlungen, sehr oft nur Claude oder Claudin genannt. Er wurde zu Valenciennes, das damals noch zu Deutschland gehörte, um 1550 geboren, und kam frühzeitig als Cammercomponist in die Dienste des Königs Heinrich III., wo er 1581 unter Anderem ein Ballet von seiner Composition „Ceres und ihre Nymphen" aufführte, und wo der Sage nach ein Edelmann durch eine Arie von ihm so sehr aufgeregt worden seyn soll, daß er seinen Degen zog und schwur, er müsse sich mit Jemanden schlagen; worauf denn le Jeune wieder eine andere Arie von sanftem Charakter habe spielen lassen, die den Edelmann wieder gänzlich beruhigte. In seiner Blüthezeit hieß er nur der Phönix unter den Componisten. Burney, der mehrere von seinen Werken kannte, will indeß diese Schätzung etwas übertrieben finden, und ihm mehr Fleiß als Genie zusprechen. Für sein vorzüglichstes Werk werden die 12 vier- und fünfstimmigen Psalmen nach den alten Tonarten gehalten, welche 1598 unter dem Titel Dodecachord erschienen. Außer diesem gab er selbst nur noch zwei Werke in den Druck, nämlich „Melange des songs et motettes à 6 part." (Antwerpen 1585) und „livre de melange à 4—8 voce." (ebend. 1587). Alle sonstigen Werke welche wir von ihm gedruckt besitzen, gab seine Schwester Cäcilie nach seinem Tode heraus, der in's Jahr 1611 gesetzt wird, nachdem er auch unter König Heinrich IV. die Stelle eines Cammercomponisten beibehalten hatte. Gerber führt die Titel jener später erschienenen Werke ziemlich vollständig an. Sie bestehen in Psalmen, Motetten, Madrigalen und anderen Vocalsachen für 4—8 Stimmen. Mehrere davon, und na-

mentlich Motetten, befinden sich noch jetzt auf der Bibliothek zu München, und die Psalmen, welche in den reformirten Kirchen einiger Gegenden noch heutigen Tages zuweilen gesungen werden, haben meist eben jene Melodien, die in seinen Dodecachord enthalten sind. Auch Burney führt im 3. Bande seiner Geschichte eine 4stimmige, aber im Tenore gesetzte Melodie des 134 Psalms von ihm an, die keine andere ist, als die allgemein bekannte „Herr Gott, dich loben wir." Andere einzelne Gesänge seiner Compositionen finden sich fast in allen alten größeren Motetten- und dergleichen Sammlungen.

Jewit, Rondal oder Randolph, englischer Tonkünstler, und Schüler von Orlando Gibbons, war in seinen jüngeren Jahren Organist in Dublin, verließ aber 1639 Irland und ging nach England, wo er bald als Organist zu Winchester angestellt wurde, doch auch nur noch einige Jahre lebte. Hawkins rühmt ihn als Componisten, führt aber kein Werk von ihm an, auf welches er sein Urtheil gründete.

Ignatius, s. Antiphonie.

Ildephons, gewöhnlich mit dem Zusatze „der Heilige" geb. zu Toledo 607, war ein Neffe des Erzbischoffs Eugen III., ward später Abt, und folgte endlich seinem Oheim als Erzbischoff von Toledo, als welcher er 669 starb. Er dichtete und componirte schon verschiedene Messen zu Ehren der heil. Jungfrau Maria, des heil. Cosmas und Damian.

Il tempo crescendo, wörtlich: das Zeitmaaß (Tempo) zunehmend. Es kommt diese Art der Bezeichnung einer beschleunigteren Bewegung selten vor; gewöhnlicher steht dafür accelerando oder stringendo. Das Gegentheil ist natürlich il t. decrescendo — das Zeitmaaß abnehmend, die Bewegung hemmend, nicht so schnell. Man sehe übrigens die einzelnen Wörter tempo und crescendo.

Imbroglio (ital.) — Verwirrung, Verwickelung. Man nennt diejenigen Sätze eines Tonstücks bisweilen wohl ein Imbroglio, in denen eine rhythmisch contrastirende Bewegung, ohne übrigens veränderte Tactart, sich einmischt; z. B. in folgendem Trio einer Menuett von Haydn:

Es kommen dergleichen Rückungen oft vor. Sie sind rein rhythmischer Natur. Einige gebrauchen dafür auch den Ausdruck tempo rubato (s. d.); doch Andere nennen es eine Confusion (Confusione). Richtiger als diese Benennung ist unstreitig imbroglio; denn Confusion ist eigentlich eine Vermischung, ein Zusammentreffen, Zusammenfließen (confundere) verschiedener Dinge, ohne Bezug auf eine eigentliche Verwirrung, die nur einen später entstehenden Nebenbegriff davon bildet; aber das ital. imbrogliare heißt wirklich verwirren, vermischen, sich vermengen, und imbroglio — der Wirrwarr, der in jeder Beziehung in einem solchen Tonsatze, wenn er nicht höchst vorsichtig und bis ins Kleinste accurat vorgetragen wird fast unvermeidlich entstehen muß. — Daß auch eine Gedanken-Confusion in der Musik, sowohl in Tonstücken selbst als ihrem Vortrage, stattfinden kann, bemerken wir wohl zum Ueberfluß, und was darunter zu verstehen, und wie dieselbe entsteht, bedarf keiner besonderen Erklärung.

Jeder, der vollkommner Herr über das ist, was er treibt, der mit sich selbst im Klaren, wird niemals confus denken, und also auch in seinen Werken confuse Gedanken aussprechen. a.

Imitatio (lat.) und **Imitazione** (ital.) — die Imitation, die **Nachahmung**. Man vergleiche über alles hieher Gehörige diesen Artikel.

Immerwährender Canon (Canon infinitus oder perpetuus), s. **Kanon**.

Immutabilis, s. **Accentus ecclesiastici.**

Imperfectio (auch mit deutscher Endung: **Imperfection**) nannten die alten Musiklehrer den Abzug des dritten Theils von dem Werthe einer ganzen Note, oder auch nur eines Theiles derselben. Wörtlich heißt imperfectio — die Unvollkommenheit, Unvollständigkeit.

Imponente (von dem ital. imponere, eigentlich imporre — befehlen, auftragen) — befehlend, gebieterisch; ist eine Vortragsbezeichnung, die selten Ligaturen oder dergleichen zuläßt, sondern eine starke Accentuation und möglichst kräftiges Abstoßen der Töne und Accorde erfordert. Deshalb kann man hauptsächlich auch nur sehr vollstimmige Sätze damit überschreiben, und die sich in einer tieferen Tonlage bewegen, da diese, die Tiefe, an sich schon etwas Gebieterisches hat. a.

Improvisator, s. den folgenden Artikel.

Improvisiren, heißt eigentlich: aus dem Stegreif **dichten**. Doch kommt das Wort auch in der Musik vor, und zwar in dem Sinne: zu einem gegebenen Gedichte augenblicklich, ohne vorher das Gedicht selbst durchdacht zu haben, eine Melodie erfinden und absingen, entweder nun mit oder ohne Begleitung eines Instruments. Ohne Zweifel kommt dieser Gebrauch des Wortes daher, weil die älteren italienischen Improvisatori ihre Stegreiflieder nicht herzudeclamiren, sondern sogleich unter Guitarrbegleitung abzusingen pflegten. — Dann wird das Wort auch wohl für Fantasiren, das eigentliche, sogenannte freie Fantasiren (s. **Fantasie**) gebraucht; und endlich für Extemporiren (s. **Stegreif**, u. **Verzierungskunst** im Gesange), dieses jedoch seltener. — Zu der ersten Art von Improvisation gehört auch das Variiren eines gegebenen Thema's aus dem Stegreif. Einen Musiker, der Gewandtheit darin hat, nennt man — wie den Stegreifdichter — einen **Improvisator**. Ist derselbe, wenn auch gewöhnlich, doch nicht immer gerade der ausgezeichnetste Musiker, darf man ferner seine Kunst keineswegs **unbedingt** für ein Zeichen großer musikalischer Geschicklichkeiten und Fertigkeiten ansehen, und beruht seine Gewandtheit darin oft auch mehr auf Uebung, Selbstvertrauen, Dreistigkeit ꝛc., als wirklich künstlerischem Berufe, so ist es doch stets ein Beweis von vielem musikalischen Talente, ja oft von Genie, und jedenfalls von einer sehr lebhaften Einbildungskraft und reger Fantasie, wenn ein Musiker fähig ist, schnell, ohne Vorbereitung, eine Melodie zu irgend einem Texte zu erfinden, oder über ein Thema wenigstens angenehm zu variiren, wenn gleich nur selten etwas wirklich Taugliches dabei zu Stande gebracht wird, und sind die Versuche darin endlich die zweckmäßigsten Mittel, sich in die nöthige künstlerische Begeisterung zu versetzen. Im Uebrigen gilt hier dasselbe, was schon unter **Fantasie** und **Begeisterung** in Bezug auf **Tondichtung** gesagt worden ist.

Improvisirmaschine wird zuweilen auch die Extemporirmaschine genannt. S. **Melograph**.

Incantare (lat.) und **enchanter** (franz.) — einsingen. S. **Stimmbildung.** Jenes ist die eigentliche und etymologisch richtige Bedeutung des Wortes, und man sagt daher auch im Deutschen wohl statt einsingen enchantiren oder incantiren, spricht von **Incantation**; allein es heißt auch **zaubern**, bezaubern, weil nämlich die Magier der alten Welt, und namentlich die Zauberer des Mittelalters in der Regel sich des Gesanges bei ihren (scheinbaren) Wunderthaten bedienten, und auch dem Gesange hauptsächlich alle ihre wunderthätige Kraft zuschrieben. Natürlich war je nach Art des Wunders, das sie verrichten wollten, auch ihr Gesang verschieden. a.

Indigitamenta. Man ist über die Bedeutung dieses Wortes in der Musik der alten Römer nicht einig. Einige behaupten, dieselben hätten damit diejenigen Lieder bezeichnet, die angefüllt gewesen seyen von Namen ihrer Gottheiten; Andere, es seyen diejenigen Lieder damit gemeint worden, welche den sog. Halbgöttern zu Ehren gesungen wurden. Erstere Ansicht hat die Bedeutung des Wortes indigitamentum (Namensverzeichniß, Register) im gewöhnlichen Sprachgebrauche für sich; letztere aber die Bedeutung des Stammwortes indigetare (zu Gott beten, anrufen). Es kommt nun darauf an, welchem Zeugnisse man das meiste Gewicht beilegt. Wir sind der ersteren Meinung, denn die Bedeutung des Wortes indigetare ist ganz allgemein, und sagt noch nichts von einem Anrufen, Anbeten der blos **Halbgötter**, und in den Liedern, in welchen viele Götternamen vorkommen, werden gewiß doch auch die Götter selbst angerufen werden.

Indien — Indische Musik. Obgleich, als Europa noch im tiefsten Schlummer lag, Hindostan, d. i. Indien, die Wiege des Orients, wenigstens wenn wir von dem Noahischen Zeitalter an rechnen, doch schon im Besitze einer uralten Literatur mit einem Reichthume von Blüthen und Früchten der Kunst und Wissenschaften prangte, und obgleich durch die Werke Burney's, Forkel's, Hawkin's, Laborde's u. A. die Musikgeschichte nach allen möglichen Seiten hin trefflich bearbeitet worden ist, so fehlte es uns immer doch noch, bis auf William **Jones** (s. d.), an wenigstens einigermaßen genauen und ausführlichen Nachrichten über die Beschaffenheit und den Zustand der Indischen **Musik**. Erst durch Jones Forschungen aus den besten Quellen, die er in seinem unten betitelten Werke alle namhaft macht, ward dieselbe auch zu unserer Kenntniß gebracht, und seitdem ferner der sprachkundige Dalberg ebenfalls diesem Gegenstande seine Aufmerksamkeit zuwandte und nach sorgfältiger Forschung in London selbst jene Abhandlung „über die Musik der Indier" mit Anmerkungen und Zusätzen in einer deutschen Uebersetzung (Erfurt 1802) herausgab, sind wir in den Stand gesetzt, uns wirklich ein ziemlich treues Bild von der Beschaffenheit und Entwickelung auch dieses höchst charakteristischen und selbstständigen Theils der orientalischen Musik zu entwerfen. Folgen wir daher hier in unserem Aufsatze jenem Werke von Jones und Dalberg in einem kurzen Auszuge. — In den Schriften der Hindus, sagt Jones, ist Alles belebt und personificirt, jede schöne Kunst ist vom Himmel herabgestiegen, alles göttliche und menschliche Wissen quillt aus den Veda's hervor, unter denen Samaveda besonders bestimmt war, gesungen zu werden, daher auch der Leser und Sänger dieses Buchs Udgadri oder Samaga heißt. Von diesen Veda's ist der Upa-Veda der Ganharbas oder Tonkünstler in Indras Himmel ausgegangen, so daß diese göttliche Kunst dem indischen Geschlechte von Brama selbst, oder vermittelst seiner wirkenden Kräfte durch Seres-

wati, der Göttin der Sprache und Wohlredenheit, mitgetheilt worden. Ihr mythischer Sohn Nared, der zugleich Gesetzgeber und Sternkundiger war, erfand die Vina, das älteste musikalische Instrument der Hindus, sonst auch Coeh' hapi und Testudo genannt. Man sieht, daß bei den Indiern dieselbe Idee einer überirdischen Abkunft der Musik herrscht, wie ehedem bei den Griechen, Aegyptern u. a. Völkern. Sie verehren auch Nared als den Gott der Musik. Als ersten Tonkünstler nennen sie den weißen Bherat, der auch der Erfinder der Natacs oder Dramen mit Gesang und Tänzen und eines nach seinem Namen benannten musikalischen Systems gewesen seyn soll. Die alten Hindus hatten nämlich 4 musikalische Grundsysteme (Matas). Das erste, sagen sie, sey von Iswara oder Osiris; das zweite von obigem Bherat; das dritte von Hannumat oder Pavan (dem indischen Pan); und das vierte von Callinath, der ein indischer Weltweiser und tüchtiger theoretischer und praktischer Musiker war, erfunden worden. Indessen hatte auch bei ihnen, wie bei den Griechen (Dorien, Jonien, Phrygien ꝛc.), fast jedes Königreich, ja fast jede Provinz ihren eigenen Melodienstyl, der nach Namen, Zahl und Zusammensetzung der Tonarten von jedem andern merklich abweicht (wie bei den Griechen das Dorische von dem Jonischen ꝛc.). Die heiligen Bücher der Indier, namentlich das Buch Soma, enthalten jene alten musikalischen Systeme; sie sind aber noch nicht übersetzt worden, obgleich die gelehrten Hindus versichern, sie seyen noch im Besitz der alten Kunsttheorie und nur die Praxis sey verloren gegangen, so wie sie überhaupt nicht genug des Lobes sagen können über ihre alten merkwürdigen Melodien, die Ragis oder Ragynèes heißen. Sie wollen 36 solcher Ragis oder Ragnys, d. i. Grund- oder ursprüngliche Töne, besitzen. 5 davon leiten sie von Mahadeo, aus dessen 5 Köpfen nämlich, her, 1 von dessen Gattin Parbuttée, und die 30 anderen von Brama selbst, und die Wunderkraft der Zaubertöne eines Orpheus, wie wir sie bei den Griechen erzählt finden, steht ihrer Idee von den Wirkungen jener Gesänge noch weit nach. So behaupten sie, daß in alten Zeiten diese Gesänge fähig gewesen seyen, den rauhesten Winter in Frühling, Regen in Sonnenschein ꝛc. zu verwandeln. Doch übergehen wir alle diese und solche Zaubermährchen, die wir bei allen zum Aberglauben geneigten heidnischen Völkern finden, und wenden uns zur Sache. — Aus jener Theorie nun kann man als Hauptphänomen des Ursprungs der verschiedenen indischen Tonarten ansehen: 1) die Verschiedenheit der Moden oder Weisen, wodurch 7 harmonische Töne ihre Bewegung und Fortschreitung verändern, indem ein jeder dieser Töne ein Leitton wird, und als solcher den übrigen 6 Tönen eine andere Relation geben kann; 2) die Eintheilung der Octaven in 2 halbe Intervalle zwischen dem 3. und 4., und dem 7. und 8. Tone. Die sieben Töne (Swaras) dieser Octave heißen: Shadrja (ausgespr. Sharja), Rishabba, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaivata, Nishada; oder persisch: Kaunedge, Rekhub, Gund haur, mud dhum, Punchum, Dhawoth, Neckhaudh. Der erste davon hat auch den emphatischen Namen Swara-Ton, seines wichtigen Dienstes als Haupttonica wegen. Von diesen Namen werden bei der üblichen Tonbenennung jedoch nur die Anfangssylben beibehalten, und so bildet sich folgende Tonleiter (Swaragrama oder Septaca): Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, oder fa, ra, ga, ma, pa, sha, na. Da ein jeder indische Mitlauter seiner Natur nach den kurzen Buchstab a einschließt, so sind 5 jener ersten Tonnamen durch einzelne Mitlaute bezeichnet, und haben nur die 2 übrigen verschiedene kurze Sylben erhalten. Soll beim Gesange eine Note in ihrem Zeitwerthe verdoppelt werden, so wird statt der kurzen Sylbe eine lange

gesetzt; doch giebt es dafür auch noch andere Zeichen. Octavenleitern, die Verbindung und der schnellere Vortrag der Noten, Melismen ꝛc. werden durch schmale Kreise, Ellipsen, kleine Ketten, Curven, enge oder sich verlängernde Horizontal- und Perpendikularlinien in verschiedenen Lagen sehr bestimmt ausgedrückt; auch durch die Wörter: istaud — langsam, ro — schnell, gusht — 1/8 Note, jumbaun — Triller, kasbedz — gezogen oder geschleift, thurrah — Doppeltriller, teep und kopaulee — um eine Octave höher, welche alle unter oder über die Noten gesetzt werden. Der Beschluß einer Periode wird durch eine Lotosblume angedeutet; Tempo und Rhythmus aber durch die Prosodie des Verses und durch die jedesmalige verhältnißmäßige Länge der Sylben (denen die einzelnen oder mehr verbundenen Töne entsprechen). Zeitwerthszeichen an den Tonzeichen selbst also und Tactstriche besitzen die Indier nicht. Dagegen scheinen sie wieder sowohl das chromatische als auch das enharmonische Tongeschlecht zu kennen, denn sie nehmen einstimmig 22 Strutis oder Drittels- und Viertelstöne in einer Octave an. Doch legen sie ihnen keine genaue mathem. Größe bei wie wir, sondern sehen sie in der Praxis alle als gleiche Töne an, und vertheilen sie wie folgt: sa, ma und pa haben 4, ri und da 3, und ga und ni 2 Töne, eigentlich Intervalle, von denen ein jeder seinen eigenen Namen hat, wie in unserem modernen Systeme ebenfalls die chromatischen ꝛc. Töne: cis — des, dis — es ꝛc. Auch stehen die halben Töne völlig wie in unserer diatonischen Leiter, der überhaupt die indische Leiter völlig entspricht, wie Jones mit Hülfe eines in Indien anwesenden deutschen Violinisten bewiesen hat, sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni = c, d, e, f, g, a, h. Nur das Intervall vom 5. auf den 6. Ton, das bei uns ein kleiner ganzer Ton ist, scheint ihm dort ein großer ganzer Ton zu seyn. Jeden Struti oder halben Ton sehen die Indier als eine kleine Nymphe an, die wieder ihren besonderen Namen hat. Der alte indische Dichter Cohala, der ein Werk über Musik schrieb, hat daher auch in seinem Systeme nur diese Nymphennamen. Die 21 Murchanas der Indier, welche öfters mit jenen 22 Strutis verwechselt werden, sind nichts Anderes als 7 verschiedene Arten und Modificationen der Octave, mit 3 multiplicirt. Ihre Tonarten heißen Ragas. Eine jede derselben ist bestimmt zur Erregung einer gewissen Gemüthsbewegung, denn Raga heißt eigentlich Affect, Gemüthsbewegung. Zur Zeit Crischna's wollen sie nicht weniger als 16000 solcher Tonarten besessen, und eine jede Nymphe zu Mathura soll eine derselben zu ihrem Gesang gewählt haben, um das Herz ihres Schäfergotts zu fesseln. Allein Soma, der keine Mythologie in sein System mischt, rechnet nur 960 durch Hülfe der Temperatur mögliche und nur 23 in der Praxis brauchbare Tonarten. Also wieder ziemlich gleich mit unserem Systeme. In der Theorie besitzen wir wenigstens 48 Tonarten, in der Praxis aber kaum 24. Auch theilen die Indier ihre Tonarten ein: in ursprüngliche und abgeleitete. In dem von Pavana abgeleiteten Systeme werden die ursprünglichen nach der Zahl der indischen Jahreszeiten bestimmt. Dieser haben die Hindus 6, und jede besteht aus 2 Monaten. Die erste musikalische Jahreszeit, Sarud genannt, umfaßt die Monate Aswin und Cartie, die in unseren Herbst fallen; die nächstfolgenden sind: Hemanta und Sihira (Winter), Vesanta (Frühjahr), Pushpasamaya (Blumenzeit), Crishna (Hitze), und Versha (Regenzeit). Indem nun die indischen Tonkünstler die Tonleitern den Jahreszeiten anpassen, verbinden sie nothwendig auch gewisse Moden und Melodien mit analogen Ideen. Deshalb setzte auch Pavan, oder wer der Erfinder dieses Systems ist, die Zahl der ursprünglichen oder Ur-Tonarten von

7 auf 6. Und auch selbst das genügte ihm noch nicht: er nahm noch die 5 Haupteintheilungen des Tages zu Hülfe, nämlich Morgen, Mittag, Abend und die beiden Zwischenzeiten Vormittag und Nachmittag. Soma aber, der noch 2 Intervalle zufügte, die er von der Nacht entlehnte, nahm 8 musikalische Veränderungen in Rücksicht auf Zeit an, und Pavans System behielt auch diese Anzahl für die zweite Ordnung der abgeleiteten Tonarten bei. In Indien, sagt Jones wörtlich, ist jeder Zweig der Wissenschaften durch dichterische Fabeln verschönert; die erfinderische Kunst der Griechen hat keine reizendere Allegorien hervorgebracht, als die liebliche Familie der 6 Ragas, die nach der Ordnung der Jahreszeiten also aufeinander folgen: Bhairava, Malava, Sriraga, Hindola oder Vasanta, Dipaca und Megha. Jede derselben ist ein Genius oder Halbgott mit 5 Ragini's oder Nymphen im Bilde vermählt, und Vater von 8 kleinen Genien, die Putras oder Söhne heißen. Petersons Meinung in seinen Notizen über das Gamma oder die Tonleiter der Hindus, daß diese nur 36 Melodien hätten, nämlich 6 Ragas und 30 Ragini's, ist also nicht unrichtig, und die Indier würden den für einen sehr unwissenden Menschen halten, der einen Raga in einer Jahreszeit sänge, welcher für eine andere eigens gemacht ist. Jene mythischen Vorstellungen davon sind außer den Beschreibungen und Schilderungen in verschiedenen Versarten und Melodien in den indischen Musiksystemen auch mit bewundernswerther Mannigfaltigkeit dargestellt in den Ragamala's, d. s. Abbildungen auf die mythischen und allegorischen Deutungen des indischen Musiksystems, von welchen auch Dalberg in seinem oben genanntem Werke nach Richard Johnsons bester Sammlung Abzeichnungen mitgetheilt hat. Weiter in's Detail darüber zu gehen, fehlt uns hier der Raum; wir haben das Werk zum öftern angeführt, wo der Wißbegierige sich näher von Allem unterrichten kann, insbesondere von den vielen provinciellen Tongeschlechten, die dort alle in unsere Noten ausgesetzt mitgetheilt sind. Auch hat die Indische Musik so viel Aehnliches mit der Chinesischen, daß das unter diesem Art. darüber noch weiter Gesagte fast ausschließlich auch hier gilt. — Wenn nun Dalberg aus alle dem Bisherigen folgende Resultate zieht: 1) daß das Musiksystem der H. wie jedes andere nicht auf einmal, sondern durch allmählige Zusätze und Verbesserungen entstanden sey, und daß, da die Indier wie alle Völker im Anfange ihrer Cultur, aus Mangel hellerer Einsicht, alle erworbenen Kenntnisse dem Einflusse überirdischer Wesen zuschrieben, so natürlich auch die Musik bis selbst auf die Erfindung der Instrumente. Ferner 2) daß der Grund von der Verwandtschaft und Verbindung der Musik mit der Sternenkunde vornehmlich nur in den analogen Verhältnissen letzterer zu suchen sey; 3) daß, da die Hindus wie die Aegypter ein in verschiedene Stämme oder Kasten getheiltes Volk, und ihre Regierungsform eine priesterliche Theokratie gewesen sey, dieses nothwendig auch auf die Nationalsitten, Cultur und Aufklärung dieselben Folgen wie bei den Aegyptern gehabt haben müsse, nämlich a) daß die Musik, wie alle Künste und Wissenschaften auch hier im Alleinbesitz der Priester blieb, und b) eben deshalb stets in engster Verbindung mit der Religion gestanden habe, was c) aber auch Ursache gewesen sey, daß jede Veränderung in ihr für eine strafbare Entweihung des Gottesdienstlichen Ritus gehalten worden. Und wenn er endlich 4) daher der Ansicht ist, daß die indischen Kasten wie die Aegyptischen in ihrem ersten Ursprunge einzelne Völkerstämme gewesen seyen, deren jeder seine eigene Verfassung, seine eigene Sitten, Sagen 2c. also auch sein eigenes Musiksystem gehabt habe, das sich dann durch Tradition fortpflanzte, — so ist dies Alles ganz wahr; nur be=

greifen können wir nicht, wie er auf der andern Seite dabei sich eine der unsrigen gleiche Vollkommenheit der ganzen indischen Musik überreden mochte, und in Augenblicken, wo er unmittelbar vorher das Urtheil eines erfahrenen englischen Tonkünstlers, Namens Bird, der sich längere Zeit in Calcutta aufgehalten hatte, anführt, und nach welchem die indische Musik allein auf den melodischen Theil beschränkt seyn, aller Harmonie entbehren soll. „Die große Unvollkommenheit der indischen Musik — heißt's in seinem Buche pag. XII — ist ihr gänzlicher Mangel begleitender Stimmen. Eine Terz oder Quinte als Begleitung ist dem Sammler in seinem 19jährigen Aufenthalte in Calcutta nie vorgekommen, auch haben die ind. Tonsetzer und Virtuosen für Harmonie nicht den mindesten Sinn." Auch sagt Jones selbst pag. 38: Hätte das indische Reich in den letzten 2000 Jahren sich in seiner völligen Kraft erhalten, so würde ohne Zweifel Andacht und Religion der Musik einen ewigen Bestand gegeben haben; allein seit Alexanders Zeiten waren der Revolutionen so viele in diesem Lande, daß, obschon die Sanscritischen Bücher uns die Theorie ihrer musikalischen Werke aufbewahrt haben, gleichwohl die Praktik derselben in Gaur und Magaha oder den Provinzen von Bengalen und Behar ganz verloren ist. In ganz Indien, das jetzt übrigens auch fast völlig aufgehört hat, ein selbstständiger Staat zu seyn, ist derzeit von der eigentlich ächt indischen Musik ziemlich alle Spur verloren. Wäre dieselbe aber jemals so vollkommen gewesen, gewiß wäre sie aufbewahrt und von den einwandernden Völkern angenommen, statt von diesen verdrängt worden. In den englischen Besitzungen ist die Musik jetzt fast rein europäisch. In Calcutta bestand 1824 das Theaterorchester aus mehreren Violinen, Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Violoncells, 2 Fagotts, 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauke. Auch sind schon viele europäische Virtuosen und Sänger dorthin gereist, wie D. Wilson, Bianchi, Lacy, Cooke, Kally, der Bassethornist Kuhlau (ein Bruder des bekannten Componisten), der Clarinettist Querodt, der Violinist Scheidelberger und Williams. Und will Dalberg den Beweis für seine Behauptung der Vortrefflichkeit des indischen Musiksystems aus der Aehnlichkeit dieses mit dem griechischen führen, so ist damit eher das Gegentheil oder eigentlich gar Nichts bewiesen. Man sehe d. Art. üb. Griechische Musik. Er sagt ja auch wiederum selbst pag. 51: Nach unserem Systeme beurtheilt sind die indischen Scalen freilich mangelhaft, wenn Jones Aussage gemäß nur die großen halben Noten als feste unveränderliche Töne, die andern aber als bloße Zusätze und Veränderungen anzusehen sind, die durch die Temperatur oder die Kunst des Spiels hervorgebracht werden. Sie gleichen jener chinesischen und altschottischen Tonleiter, die mit der altenharmonischen Scala der Griechen übereinkommt, welche Plutarch erwähnt, und die sämmtlich mit Auslassung zweier Töne in der Octave ein bloßes Pentachord d e f a b bilden. Diese einfachen Scalen sind als die ersten Versuche eines Gesangliebenden Volkes anzusehen, dessen Klanglehre noch nicht zu einem vollständigen System gebildet, dessen Instrumente zu unvollkommen sind, um mehr als die ersten Naturlaute damit hervorzubringen." Als erste Versuche in der Kunst aber scheint Alles, was wir noch von der ächt indischen Musik kennen: Tonstücke und Instrumente. Was wir von den praktischen Musikgattungen der Indier kennen, sind Rekhtahs, Teranas, Tuppahs und Raagnies. Die ersten sind die beliebtesten Melodien wegen ihres leichten fließenden Styls und ihrer Regelmäßigkeit. Die zweiten werden von den Rohillahs gesungen und zwar blos von Männern, und sind den ersten in Styl und Vortrag am ähnlichsten. Die letzten aber, die einer Art Fantasie gleichen,

sind an sich so regellos und sinnlos, daß man sie kaum in unser Ton- und Zeitmaaß bringen kann. Nur Eingeborne von Hindostan vermögen sie vorzutragen. Doch müssen die Indier im Allgemeinen ziemlich alle Musikgattungen, wenn auch noch im rohen Naturzustande, besessen und gekannt haben, da in allen ihren theoretischen musikalischen Werken von Gesang, Instrumentalmusik und Mimik (gána, vadya, nritya) die Rede ist; und wirklich auch mögen viele ihrer Volksgesänge, gerade um jener elegisch klagenden Simplicität willen, wie die schottischen und irländischen Melodien, einen unbeschreiblich zarten und anmuthsvollen Ton, andere einen wilden phantastischen und originellen Gang besitzen. Allein von dem, was wir eigentlich unter Tonkunst verstehen, wissen sie, was auch Dalberg dagegen sagen mag, wahrlich so viel als Nichts. Keines ihrer musikalischen Werke, deren Jones viele aufzählt, erwähnt z. B. des Contrapunkts und der Harmonie, wie auch W. Ouseley in seinen orientalischen Sammlungen hinlänglich bewiesen hat. — Unter den Instrumenten der J. ist besonders die Vina merkwürdig; dann bedienen sie sich vorzüglich noch der Serinda, Baäsereé (sanskritischer Name der alten Flöte Crishna's), Toomeree, und im Kriege besonders der Dole (eine Art länglichter schmaler Trommel, die dem Tambour um die Schulter hängt), des Tamtam, Talan, mehrerer Gattungen Flöten, ebenso verschiedener Trompeten: Bouri, Toutaré und Combou genannt, der Pauke Naguar. Der Gesang der Bajaderen oder Tänzerinnen wird mit verschiedenen Arten größerer und kleinerer Flöten begleitet, die Nagassaran, Carno, Otou, Bilan, Cojel, Tourti, Matalan, Tal hießen. Nach den Pagoden und Festen, bei welchen sie gebraucht werden, sind auch die Instrumente verschieden. So bedient man sich in gewissen Tempeln der Trommel Oudoukai, in andern der Trommel Pambe. Bei Todtenfeiern und Verkündigungen ward die dumpfe Trompete Tare angestimmt. Eine Art Bogeninstrument oder Violin, Ravanastron, ward blos von den herumwandernden Einsiedlern Pandarons gebraucht. Die Maharattischen und Bengalischen Bramen hingegen bedienen sich vorzüglich der Vina. Außer diesen ist noch die Magoudi oder gemeine Guitarre üblich, die aber nur von den sog. Schlangenbeschwörern gebraucht wird, um die zahm gemachten Thiere nach eigends dazu bestimmten Melodien tanzen zu machen (alle hier nicht näher bezeichneten Instrumente sind unter ihren besonderen Art. beschrieben). Man sieht auch hieraus, daß es den Indiern, wie überhaupt allen orientalischen Völkern, im Grunde allerdings weder an guten und kräftig wirkenden Tonwerkzeugen, noch an zweckmäßiger Auswahl und Benutzung derselben mangelt. Poesie und Gesang sind so innig mit ihrem häuslichen Leben, ihrer Staatsverfassung, und ihrer Religion verwebt, daß sie zu ihren unentbehrlichsten Künsten gehören. Und um so weniger läßt sich in der That begreifen, wie sie auf einer so niederen Stufe der Kunstbildung stehen bleiben konnten. Sie haben viel Gefühl für das Zart-Schöne in der Musik, und nicht blos die Hindus allein, sondern auch die Mongolen, so viel mehr lärmend und unharmonisch auch ihre Kriegsgesänge seyn mögen. Die Guitarre ist selbst unter den Sicks, einer sehr kriegerischen Nation, beliebt, und noch in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts entdeckte ein reisender Engländer zwischen Agra und Oujein an den Ufern des Flusses Soonria das Grabmahl des berühmten mongolischen Tonkünstlers Tansien, zu welchem die Eingebornen wandern und die Blätter von dem großen Baume, der es überschattet, kauen, in der Meinung, dadurch eine starke Stimme zu bekommen. In der That eine seltsame,

aber dennoch in ihrer Art auch merkwürdige Apotheose. Ueberhaupt ist es rührend zu lesen, wie alle Musik und Poesie liebenden Völker des Orients, die Indier, Perser, Araber ꝛc., das Andenken ihrer großen Künstler ehren, ihnen Denkmale errichten, zu ihren Grabstätten wallen, ihre Gesänge absingen, und so ihren Geist gleichsam lebend unter sich erhalten. Verglichen auch den allgemeinen Art. Orientalische Musik.

Infantas, Ferdinand de las, ein spanischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, lebte in der zweiten Hälfte desselben als Priester zu Corduba. Von seinen musikalischen Werken, neben denen er auch viele theologische herausgab, sind für unsere Zeit wenigstens dem Namen nach noch bekannt: „Plura modulationum genera, quae vulgo Contrapuncta appellantur, super excelso Gregoriano cantu“ (Venedig 1570), und „Sacrarum varii styli cantionum tituli spiritus sancti lib. 1 et 2 cum 5 voc.“ (ebend. 1580).

Infibulation. Es giebt verschiedene Arten der Infibulation. Uns kann das chirurgische Verfahren dabei nicht interessiren, und es genüge daher die Erklärung, daß die eine Art derselben ein unnatürlicher Verband (Unterbindung) an den Geschlechtstheilen ist, wodurch Knaben die Fähigkeit zur Mannbarwerdung genommen, und also der Mutation ihrer Stimme vorgebeugt wird. S. Castrat. Besonders bei den Römern war diese Art der Castration üblich, und schon Celsur gedenkt ihrer als eines gewöhnlichen, wiewohl zweifelhaften Mittels.

Inflatilia, bei den alten Theoristen die allgemeine, generelle Bezeichnung der Blasinstrumente. Das Wort kommt von dem lat. inflare (blasen in oder auf etwas) her.

Infrabaß, s. Contra.

Inganno (ital.) — Betrug, Irrthum; cadenza d'inganno — der Trugschluß. S. Cadenz und Trugschluß.

Ingegneri, Marco Antonio, ein Zeitgenosse Palestrina's, war Maestro an der Cathedrale zu Cremona und wurde zu seiner Zeit unter die berühmten Kirchencomponisten gerechnet, von dem in Venedig mehrere Werke gedruckt wurden, als: 2 Bücher Messen; Responsoria Hebdomatae sanctae; Cantiones sacrae 5 vocum 1576; Madrigali a 4 voc. 1518 und 1580; Madrigali a voc. 1592, von denen sich einige Werke auf der Bibliothek zu München befinden. Da aber auch nicht wenige Meister jener Zeit ein Verdienst in vielchörige Compositionen zu setzen anfingen, die in der Folge noch viel gewöhnlicher wurden, so verfaßte auch Ingegneri dergleichen mehrchörige Kirchenstücke, von denen bei Gorbano in Venedig 1589 ein Buch Motetten zu 16 Stimmen gedruckt wurden. — Der venetianische Dichter Angelo Ingegneri, auch Ingigneri und Ingenerius genannt, gehört nur hieher, weil er ein Verzeichniß aller Dramen Italiens schrieb, die später den Namen Opern und Oratorien erhielten, unter dem Titel: Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Ferrara, 1598; neu aufgelegt zu Venedig 1738. Das Buch ist zur Kenntniß des Antheils der Musik an den theatralischen Darstellungen von Nutzen.

G. W. Fink.

Innocentemente (ital. ausgespr. innotschentemente) — unschuldig; daher in der Musik: ungekünstelt, mit einem ungekünstelten, ungesuchten Vortrage. Steht keine weitere Vortrags- oder Tempobezeichnung dabei, so deutet es zugleich auf eine mehr langsame als schnelle Bewegung. Man findet das Wort übrigens mehr als Ueberschrift oder Vortragsbezeichnung von kleineren Sätzen gefälligen, ruhigen Charakters, denn von gan-

zen Tonstücken. In diesem Falle gebraucht man lieber das Adjectivum innocente, was dasselbe bedeutet, und mit Hinzusetzung einer noch näheren Bestimmung des Charakters und Vortrags des Tonstücks, z. B. con gusto ma innocente espressione — mit Geschmack aber ungekünsteltem Ausdrucke. a.

Insanguine, Giacomo, geb. zu Monopoli um 1740 und gestorben in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts, lebte von ungefähr 1765 bis 1775 in Mailand, wo mehrere Opern von ihm, deren Namen aber nicht einmal in Deutschland genau bekannt geworden sind, mit Beifall zur Aufführung kamen; nachher aber meistens auf Reisen, und auch vorher hatte er schon mehrere größere Reisen durch Italien gemacht, stets mit Aufführung neuer Opern seiner Composition beschäftigt. Besonders im Arienstyle soll er Vortreffliches geleistet haben. In den Mailändischen Catalogen wird er, was auffällt, erst seit 1783 regelmäßig als Operncomponist aufgeführt. ss.

Institut. Das lat. Wort instituere, von welchem Institut abgeleitet ist, heißt ein- und unterrichten; daher Institution sowohl Unterricht in einer Sache, als und zunächst Einrichtung einer Sache, und denkt man bei Institut zuvörderst überhaupt an eine zu einem bestimmten Zwecke errichtete und diesem zugleich entsprechend eingerichtete Anstalt, welcher Art dieselbe nun auch seyn mag. Kirche und Staat, Regierung, Polizei, Volksunterricht, Armenversorgung ꝛc. — Alles sind Institute. In diesem allgemeinen Sinne giebt es auch musikalische Institute, die wir aber lieber unter dem Namen Vereine, Musikvereine (s. d.) begreifen, denn seit einiger Zeit hat der Sprachgebrauch dem Worte Institut den ganz besonderen Begriff des Unterrichts und der Bildung beigelegt, und man denkt jetzt gewöhnlich, wenn von Instituten die Rede ist, insbesondere an Erziehungs- und Unterrichtsanstalten, und zwar solche Anstalten, die entweder beide Zwecke zugleich in sich vereinigen oder nur den einen oder anderen zu ihrer Lebensaufgabe gestellt haben. So verschieden nun die Menschenclassen nach Stand und Beruf sind, so verschieden sind auch solche Erziehungs- und Unterrichtsanstalten — Institute. Wir haben allgemeine Institute, in welchen Knaben oder Mädchen ohne Rücksicht auf einen besonderen Beruf, der ihrer späteren Wahl, und dann besonderen Bildung noch, überlassen bleibt, erzogen und gewissermaßen zu Allem vorbereitend unterrichtet werden; wir haben aber auch Militair-, Handlungs-, Zeichen-, Musikinstitute ꝛc., d. h. Anstalten, in welchen junge Leute zum Militairstande ꝛc. vorbereitet, und in den dazu nöthigen Wissenschaften und Künsten unterrichtet werden. Ob damit jedesmal zugleich auch das, was man insbesondere Erziehung nennt, die sittlich-religiöse Bildung des Herzens ꝛc. verbunden ist, bleibt Sache der besonderen Einrichtung der Anstalt, so nothwendig auch eine solche Verbindung im Allgemeinen ist, und so fest der Grundsatz steht, daß aller Unterricht, welcher Art und zu welchem Zwecke er auch sey, das Element der Erziehung nicht ausschließen sollte. Uns interessiren natürlich hier nur die letztgenannten Anstalten der Art, die Musikinstitute, in denen mehrere Schüler zugleich vorzugsweise, und eigentlich nur allein in Musik unterrichtet werden. Der Unterricht eines einzigen, einzelnen Musikzöglings ist Privatunterricht; der Begriff des Wortes Institut bedingt nothwendig einen gemeinschaftlichen Unterricht mehrerer Zöglinge. Ob indeß diese Zöglinge sich vorzugsweise in der Musik, d. h. zu eigentlichen Musikern vom Fach bilden wollen, ist einerlei; auch für bloße Dilettanten kann ein solches Musikinstitut eingerichtet seyn. Dies bringt einen Unterschied zwischen die verschiede-

nen Musikinstitute. Wir theilen sie ein 1) in allgemeine, und 2) in besondere. Unter jenen möchten wir solche musikalische Lehranstalten verstehen, in welchen ein allumfassender Musikunterricht, Unterricht in allen zur Tonkunst gehörigen Wissenschaften, Künsten und Fertigkeiten ertheilt wird, und in welchen also der eigentliche Musiker vom Fach alle ihm nöthige Bildung zu erwerben Gelegenheit hat. Gewöhnlicher nennt man diese Art von Musikinstituten, die allgemeinen in unserem Sinne, Conservatorien und Musikschulen. S. daher den Art. Conservatorium. Die besonderen musikalischen Lehranstalten sind solche, in welchen ein weniger umfassender, ein nur theilweiser, einseitiger Musikunterricht, entweder im Gesange, oder dem entgegengesetzt im Instrumentenspiele (mehrerer verschiedener Instrumente oder auch nur eines einzelnen Instruments, wie z. B. Fortepiano), in der Theorie der Musik, im Allgemeinen oder auch nur eines Theiles derselben, ꝛc. ertheilt wird. Beiderlei Arten von Musikinstituten, die allgemeine und besondere, lassen sich wieder eintheilen a) in öffentliche, und b) in Privatanstalten. Jene sind Staatsanstalten, die unter Aufsicht einer oberen Staatsbehörde stehen, welche die Lehrer an denselben anstellt, besoldet, Prüfungen der Schüler hält ꝛc. ꝛc.; diese Unternehmungen von Privaten. Von den öffentlichen Musikinst., welche die minder zahlreichen sind, glauben wir unter denen, die, ohne jedoch schon zu dem Range eines eigentlichen Conservatoriums sich erhoben zu haben, noch die weiteste Ausdehnung erhielten, hier besonders, neben dem zu Würzburg (s. Fröhlich), das zu Coblenz hervorheben zu müssen. Doch war auch dieses Institut, jetzt eine Anstalt wirklich höherer Art, Anfangs nur eine Privatunternehmung. Der K. Preußische Staatsprocurator J. A. Anschütz nämlich, noch jetzt Vorsteher der Anstalt, früh in die Geheimnisse der Tonkunst eingeweiht, als Knabe schon Virtuos auf dem Fortepiano, und auch später neben seinen Berufsgeschäften sich unablässig der Kunst mit aller Kraft seines Talents widmend, versammelte zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts fähige Liebhaber zur Gründung eines Gesangs-Vereins in Coblenz um sich, und ertheilte ihnen unermüdlich auch Unterricht im Gesange. Nach einigen Jahren der Vorübung, während welcher auch die nöthigsten Instrumentisten mit Mühe herangebildet wurden, constituirte sich der Verein unter dem Namen eines Musikinstitutes, eröffnete eine Subscription für öffentliche Kirchenmusiken, und trat alsdann mit Messen in den Hauptkirchen zu Coblenz auf. Die edle Bestrebung und den wirklich segensreichen Einfluß des Instituts auf die musikalische Bildung dort wahrnehmend, erkannte endlich durch förmlichen Beschluß vom 7. April 1808 der damalige französische Präfect des Rhein- und Mosel-Departements, Baron Lezay-Marnesia, dasselbe officiel als eine Staatsanstalt an, ernannte seine verwaltende Mitglieder (Anschütz, den Gründer, zum Director) und überwies ihm zugleich aus der Staatskasse eine Summe zum Ankauf von Instrumenten und Musikalien. Später wurden die Unterhaltskosten auch durch öffentliche Concerte gedeckt. Der Erfolg des ganzen Unternehmens ward in jeder Beziehung von Jahr zu Jahr erfreulicher; namentlich erhielt die Gesangsschule des J's durch fixirte Anstellung tüchtiger Lehrer eine weitere Ausdehnung. In den schrecklichen Kriegsjahren 1813 und 1814 war das Leben der Anstalt freilich dem gänzlichen Ersterben nahe; doch mit der Wiederkehr des Friedens nahm auch es wieder, unter Anschütz's Leitung, an Kraft und Thätigkeit in überraschender Schnelle zu. Die Unterstützung aus Staatskräften ward erneuert, und aller Hindernisse ungeachtet verschaffte die Anstalt, an deren Spitze auch längere Zeit J. Görres stand, sich nach und nach eine Gewalt

über Kirchen- und Cammermusik dortiger Gegend, wie wenige andere Schulen der Art, obschon die sie frequentirenden Schüler der Mehrzahl nach eigentlich nur Dilettanten sind. Es hat dieser mächtige Einfluß auf den Kunstsinn der Stadt und Landschaft Coblenz seinen Grund sowohl in den Fortschritten der inneren Einrichtung als des äußeren höheren Schutzes des Instituts. — Eine andere ähnliche, nunmehr aber leider aufgelöste, Anstalt war das 1812 von dem Hofsänger und Opern-Regisseur Krebs zu Stuttgart errichtete Musikinstitut nach Pestalozzi'scher Lehrmethode. Es war dies Anfangs eigentlich nur eine Elementar-Singschule; nachdem aber der verstorbene König Friedrich von Würtemberg dieselbe ebenfalls zu einer öffentlichen Staatsanstalt erhob, erweiterte sich auch der Lehrplan und die ganze innere und äußere Einrichtung des Instituts. Zöglinge männlichen und weiblichen Geschlechts und jeden Alters wurden darin vornehmlich im Singen und der Theorie der Musik, aber auch im Instrumentalspiele unterrichtet, und noch sind 16 derselben, und zwar sehr tüchtige Mitglieder der Königlichen Hofbühne zu Stuttgart (worunter auch der Sänger Pezold), 20 bis 25 andere aber auswärts wirkend angestellt. Mit dem Tode des Königs Friedrich (1818) löste sich das Institut — und wie es scheint für immer — auf. Das Königl. Musikinstitut im Haag, das sich vor Allem die Beförderung der musikalischen Volksbildung zum Zwecke gesetzt hat, verdient nicht minder hier genannt zu werden. Es besteht aus 2 Abtheilungen: der Haager und Amsterdamer. An der Spitze steht der Hofcapellmeister J. G. Lübeck, der zugleich in der Theorie der Musik, dem Gesange, dem Clavier- und Violinspiele unterrichtet. Neben ihm stehen noch 1 Lehrer für Gesang, 2 für Violine, 2 für Violoncell, 1 für Flöte und Oboe, 1 für Clarinette, 1 für Fagott, 1 für Horn, 1 für Trompete, Posaune und Contrabaß, und 3 für Pianoforte. Die Schülerzahl beläuft sich gegenwärtig (1836) auf 260, wovon sich indeß nur 40 ganz der Musik widmen, alle übrigen sind Dilettanten. Daher ist denn auch der Gesangsunterricht der vorzüglichste und am meisten besuchte, seit Beginn der Anstalt (1828), die anfänglich auch hauptsächlich nur Dilettanten gewidmet war. Dem Gesangsunterrichte steht dann aus gleichem Grunde am nächsten der Pianofortеunterricht. Es sind manche gute Sänger und Spieler aus dieser Anstalt hervorgegangen, von denen einige sogar jetzt wieder als geachtete Lehrer in Hollands größeren Städten leben. — Der Privat-Musikinstitute, unter welchen das schon unter Conservatorium erwähnte Institut des Capellmeister Dr. Schneider in Dessau ohne Zweifel obenan steht, giebt es, besonders seitdem Logier's Lehrmethode (s. d.) sich mehr Eingang auf dem Continente verschaffte, so viele, daß hier unmöglich der Raum auch nur zur Aufzählung der bedeutenderen darunter seyn kann. Fast in allen größeren Städten Italiens, Frankreichs und Deutschlands existiren dergleichen, mehr oder weniger bedeutend entweder in Betracht ihrer äußeren Großartigkeit oder ihrer inneren Wirksamkeit, und besonders für Gesangs- und Pianoforte-Unterricht. Ueber erstere s. d. Art. Academie und Singschulen. Unter den letzteren waren einst die renommirtesten, welche Dr. Franz Stöpel in mehreren Städten Deutschlands errichtete. Jetzt lebt derselbe zu Paris, ebenfalls ein solches Institut für Pianofortespiel leitend. — Was hier zum Schluß vielleicht noch über die innere und äußere (diese ist übrigens sehr abhängig von allerhand, mehr oder weniger zufälligen Verhältnissen) Einrichtung solcher Institute und den Unterricht darin zu bemerken wäre, so vergleiche man darüber d. Art. Conservatorium und Unterricht, unter welchem letzteren sowohl

auf den Privat= als öffentlichen gemeinschaftlichen Unterricht Rücksicht genommen wird. Dr. Sch.

Institution (lat. institutio, ital. instituzione) s. den vorhergenden Artikel. — Institutiones harmoniae — die Einrichtungen der Harmonie (werden in dem so betitelten Buche erklärt), also Unterricht in der Harmonie. Nach diesem einen Beispiele lassen sich alle übrigen Zusammenstellungen, in welchen das Wort Institution ꝛc. wohl in der Musik vorkommt, recht gut erklären.

Instrument. Jedes Werkzeug ist ein Instrument; ein musikalisches Instrument insbesondere aber ein Ton= und Klangwerkzeug, ein künstlicher Körper, welcher zur Hervorbringung musikalischer Töne sich eignet. Solcher Körper giebt es viele und verschiedene. Ihre absolute Zahl läßt sich indessen bis jetzt noch nicht ermessen, denn sie gründet sich auf die Tonfähigkeit der vorhandenen elastischen Körper in der Natur, und die kann menschliches Sinnen noch nicht völlig erfaßt haben. Die Verschiedenheit gründet sich auf die Verschiedenheit der elastischen Körper, welche zur Tonerzeugung gebraucht werden, und auf die Verschiedenheit des Verfahrens dabei oder der Art und Weise, wie die Töne den Körpern entlockt, diese in Schwingung gesetzt werden, denn aller Schall ist Erzeugniß einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung, und jeder musikalische Ton ist nichts Anderes als ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaaß. Darnach theilten denn auch schon unsere ältesten Vorfahren ihre Instrumente ein, und wir behalten die Eintheilung bei: in Saiten=, Blas= und Schlaginstrumente. Wie unvollkommen jedoch diese Eintheilung ist, leuchtet dem Kundigen auf den ersten Blick ein. Ist jedes Werkzeug zur Hervorbringung musikalischer Töne auch ein musikalisches Instrument, so ist die menschliche Kehle gewiß das vorzüglichste musikalische Instrument, das wir bis jetzt aufzuweisen haben, und dennoch findet sich in jener Classification keine passende Stelle für sie; höchstens unter den Blasinstrumenten, wenn wir diese, wie Einige thun, mit dem Namen Singinstrumente belegen wollen. Und dann besitzen wir jetzt auch eine andere Gattung wirklich künstlicher Instrumente, die ebenfalls keiner jener 3 Classen angehört: die Clavicylinder, überhaupt alle Arten von Instr., deren Ton durch Reiben hervorgebracht wird (Harmonica, Terpodion ꝛc.). Nicht viel gewisser sind wir in der Comparation des sowohl allgemeinen als eigentlich musikalischen Werthes der verschiedenen Instrumente, auch nur nach jenen ihren 3 Hauptclassen beurtheilt. Gewöhnlich bleibt man hier bei dem Grundsatze stehen, daß, da das menschliche Singorgan gewissermaßen das vorzüglichste unter allen Instrumenten sey, auch dem künstlich=musikalischen Instrumente der Vorzug gebühre, welches hinsichtlich seiner Tonerzeugung und des inneren und äußeren Charakters seiner Klänge der menschlichen Stimme am nächsten komme. Dies wären wohl die Blasinstrumente. Allein der Grund der Vollkommenheit eines Instruments läßt sich auch aus noch anderen für die Tonkunst gleich wesentlichen Gesichtspunkten betrachten. Ein Instrument z. B., auf welchem nicht blos eine Melodie, sondern zugleich auch die harmonische Begleitung derselben vorgetragen werden kann, hat unleugbare Vorzüge vor jedem anderen nur rein melodischen Instrumente, und so stehen dann wieder, von dieser Seite betrachtet, die Blasinstrumente den Saiteninstrumenten bei Weitem nach. Und so geht das immer weiter bis in's kleinste Detail. Ein Saiteninstrument, dessen Ton ohne Wiederholung fortklingen kann, ist musikalisch schätzenswerther als ein anderes, dessen Töne sogleich nach ihrer Erzeugung wieder

verklingen: eine Violine hätte demnach bedeutende Vorzüge vor z. B. dem Pianoforte; doch besitzt auch dieses wieder Eigenschaften, die ihm einen größeren Werth vor der Violine verleihen. Selbst durch den Ort und den Zweck, wo und wozu dieses oder jenes Instrument gebraucht wird, bedingt sich seine Schätzung, und ein sicherer, allgemein gültiger Maaßstab läßt sich also für diese Art der Eintheilung der verschiedenen Instrumente, nach ihrem inneren und äußeren Werthe, gar nicht erzielen. Zu einer Musik im Freien sind die Blasinstrumente entschieden die zweckmäßigeren, also hier auch die wichtigeren. Zum militärischen Gebrauche eignet sich die Trompete vor allen anderen Instrumenten, während im Concerte ihr schmetternder Ton uns oft die Ohren zu zerreißen droht. Was ist schlechter als eine Flöte? fragte einst Cherubini, und antwortete gleich selbst höchst sinnvoll darauf: 2 Flöten. Wir begreifen die bitter-lächelnde Ironie, mit welcher der Meister in diesen Worten sich über eine Rangordnung der Instrumente ausspricht. Auch auf den Standpunkt des Orchesters und der Instrumentirkunst dürfen wir uns nicht stellen, wollen wir eine solche Classification der tönenden Werkzeuge vornehmen. In einer vollstimmigen Musik behauptet das sog. Streichquartett zwar immer den Vorrang; allein nichts desto weniger kann die Trompete oder Pauke an dieser oder jener Stelle der Musik wichtiger seyn als die erste Violine. Und somit läßt sich denn auch Nichts dagegen einwenden, wenn wir indessen noch immer jene oben erwähnte, obgleich unvollkommene Eintheilung unsers Orchesters in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente beibehalten. Wir haben und wissen noch keine andere bessere. Die in dem Art. Akustik (Bd. I. pag. 116) gegebene ist zwar hinsichtlich der Beziehung auf die Beschaffenheit des tönenden Körpers und die Art der Tonerzeugung specifischer, genauer und auch scharfsinniger (man vergleiche sie); im Grunde aber bleibt sie dieselbe. — Zu der ersten Art nun, den Saiteninstrumenten, gehören 1) alle solche, deren Ton durch Streichen der Saiten mit einem Bogen hervorgebracht wird, als: Violine, Viola, Viola d'amour, Viola da Gamba, Baryton, Violoncell, Contrabaß, Guitarre d'amour etc., die daher auch Bogeninstrumente genannt werden; 2) alle solche, bei welchen die Saiten mit den Fingern oder mit irgend einem künstlichen Werkzeug (Plectrum) gerissen werden, als: Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Mandoline, Calascione, Zither etc., die zum Unterschiede von jenen, zusammengenommen, auch Lauteninstrumente heißen; u. endlich 3) alle solche, bei welchen die Saiten durch Schlagen mit einem anderen Körper zur Vibration, also zum Klingen gebracht werden. Diese sind a) Tasten- oder Clavierinstrumente, d. h. Instrumente, auf welchen der schlagende Körper mittelst einer Claviatur zur Saite gebracht wird, und die eben deshalb auch krustische Clavierinstrumente heißen, als: Clavier, Pianoforte, Clavessin; oder b) Instrumente, deren Saiten durch Klöppel, die der Spieler frei in der Hand führt, geschlagen werden, wie bei dem Hackebrett. Die Aeolsharfe ist auch ein Saiteninstrument, aber sie gehört in keine dieser 3 Unterabtheilungen, sondern bildet gewissermaßen eine Classe für sich. Die zweite Art, die Blasinstrumente, theilt man wieder ein 1) in solche, die den nöthigen Wind durch einen Blasbalg empfangen, wie alle Orgelarten; und 2) in solche, welche von dem Spieler selbst geblasen werden, wie Trompete, Horn, Posaune, Hoboe, Flöte, Clarinette, das Bassethorn, der Fagott, das englische Horn, der Serpent, die Querpfeife, Calandrone etc. Alle diese letztgenannten Instrumente zerfallen wieder a) in solche ohne Tonlöcher, bei welchen die Verschiedenheit der Töne also blos durch verschiedenen An-

satz und verschiedene Kraft der eingeblasenen Luft erzeugt wird; und b) in solche mit Tonlöchern, wo also die verschiedenen Tonintervalle auch von den Intervallen der Schwingungsknoten der eingeblasenen Luft abhängen. Die dritte Art, Schlaginstrumente sind alle solche, deren tönender Körper, welcher natürlich keine Saite ist, mit irgend einem Werkzeuge geschlagen wird, als Pauke, Trommel, Triangel, Becken, Tambourin, Castagnetten, Glockenspiele, Maultrommel, Gong, Glocken &c. Uebrigens kann bei dieser Art von Instrumenten der Schlag auch durch eine sehr schnelle Bewegung des Instrumenten-Körpers selbst geschehen, wie bei den Sistern. — Was die Geschichte und praktische, auch akustische Beschreibung der Instrumente, sowohl im Allgemeinen als im Einzeln, betrifft, verweisen wir theils auf die generellen Artikel Blasinstrument, Saiteninstrument, Schlaginstrument &c., theils auf die besonderen der Namen der einzelnen Instrumente, wo alles Das so vollständig und ausführlich als möglich und hier nöthig besprochen wird. Auch der Art. Instrumentenbau enthält hinsichtlich der praktischen Akustik, und der folgende Instrumentalmusik hinsichtlich der Geschichte vielleicht einige hier schon erwartete oder interessirende Bemerkungen, die daher von dem Wißbegierigen nachgelesen werden mögen. — So wird der Leser auch kein Verzeichniß aller vorhandenen oder je vorhanden gewesenen Instrumente hier suchen. Die in der sog. modernen Musik gebräuchlichen gaben wir oben nur ihrer Hauptgattung nach an (genauer in dem Art. Orchester), weniger charakteristisch bedeutsame Abarten und alles Veraltete übergehend, wie z. B. die verschiedenen Arten des Horns, der Trompete, des Claviers, der Flöten &c.; denn auch alle diese Instrumente sind in ihren besonderen Artikeln beschrieben worden; und die Instrumente alter Völker, der Griechen, Hebräer &c. oder solcher gleichzeitiger, die unser modernes Tonsystem nicht besitzen, auch bloße National-Instrumente, sind in den die Musik dieser Völker beschreibenden Abhandlungen genannt, und nachher ebenfalls im Einzeln ausführlich beschrieben (s. übrigens auch weiter unten). — Demnach bleibt uns denn nur noch eine Betrachtung des gesammten Orchesters vom kunst-wissenschaftlichen Standpunkte aus übrig, die wir so kurz als möglich, in den wesentlichsten Umrissen nur, anstellen. Ein lebendiger Ausdruck — sagt C. Seidel im 2. Bde. seines „Charinomos" — haftet an allen Instrumenten sowohl im Einzeln als in den verschiedenen Combinationen derselben. Die reine Tonkunst oder die Instrumentalmusik erscheint, in ihrer noch bei Weitem nicht erreichten Vollkommenheit betrachtet, als eins der schönsten Produkte der menschlichen Cultur, denn das Unnennbare in uns, was des Gesanges dichtendes Wort nicht mehr zu erreichen vermag, in allen seinen zahllosen Modificationen zum klarsten Ausdruck gelangen zu lassen, ist ihr eigentlichster poetischer Vorwurf (s. d. folg. Art.), und zur Offenbarung solcher Innerlichkeit begiebt sich der Mensch gern seiner angestammten Musik, des Stimmentones, und erweitert nach allen Richtungen hin sein natürliches Tonvermögen, damit aus neu gebildeten Organen hervorquelle ein bis dahin noch nie geahnter himmlischer Seelengesang (man vergl. was oben im Anfange dieses Art. über die Rangordnung der Instr. gesagt wurde). Alle Kräfte der Natur, so fern sie nur irgend der Klangwelt angehören, macht zu solchem Endzweck der Mensch sich unterwürfig, und gewinnt die verschiedenartigsten Klänge. „Jeder Ton", sagt Ritter in seinen trefflichen Fragmenten aus den Nachlässen eines jungen Physikers, „ist ein Leben des tönenden Körpers, welches so lange anhält, als der Ton, mit ihm aber auch erlischt. Ein

ganzer Organismus von Oscillation, und Figur und Gestalt ist jeder Ton, wie das organisch Lebendige auch. Er spricht sein Daseyn aus; er erwacht vom gleichsam Ewigkeits-Schlafe", und die eigenthümliche Besonderheit dieses erwachenden Lebens — setzen wir hinzu —, vielfach bedingt durch Stoff und Form des Instruments, erzeugt denn nothwendig charakteristische Verschiedenheiten in der eigentlichen physischen Natur der Instrumente. Aller akustischen Bestimmungen derselben, ihres Tonumfangs, ihrer melodischen oder harmonischen Vollkommenheit rc., die — wie gesagt — an anderen Orten zur Genüge beschrieben sind, nicht näher zu gedenken, bemerken wir zunächst im Allgemeinen, daß wirklich, wie Einige behaupten (s. oben), die Blasinstrumente unter allen die innigste und natürlichste Beziehung haben zur Psyche. Unmittelbar von geistigem Hauche werden sie belebt, sind gleichsam nur ein künstliches Singen der Seele, und dringen folglich auch schneller an's Herz, erregen je nach ihrer individuellen Beschaffenheit diese oder jene Gemüthsstimmung weit gewisser als die Saiteninstrumente, welche stets einen allgemeineren, und eben deswegen auch unbestimmteren Charakter haben. Die geschlagenen unter ihnen (Claviere), mit ihren schnell verbebenden Klängen und mit ihrer gleichzeitigen Vieltönigkeit, stellen sich dem getragenen einstimmigen Gesange der Blasinstrumente am Bestimmtesten gegenüber; die gestrichenen dagegen vereinen auf das vollständigste in sich das melodische und harmonische Princip. Daher bilden denn auch die Violinen, Bratsche und das Violoncell, im Verein ihrer verwandten Naturen, das eigentliche Fundament aller zusammengesetzteren Instrumentalmusik. Das Quartett für sich kann, bei den allumfassenden Tonsphären der Streich-Instrumente, bereits eine gewisse Befriedigung gewähren; es gleicht einer ausgeführteren schattirten Zeichnung; allein ein mit charakteristisch angewendeten Blasinstr. versehenes Tonstück ist ein vollkommen farbiges Gemälde. Die Piccolo-Flöten z. B. bezeichnen hier, im reinen Gegensatze der dunkeln Fagotte, Posaunen und Hörner, sehr passend die grellsten Farben und Tonlichter. Alle die hier nur angedeuteten Allgemeinheiten näher erwägend haben denn auch schon sinnige Tonforscher eine Reihe interessanter Bemerkungen geliefert über die nähere Charakteristik der Instrumente, z. B. De la Cepede in „la Poetique de la Musique" T. I. pag. 358—364; Ch. Avison in „Essay on musical expression" c. III. pag. 94—102; Gretri in „Essay sur la Musique" T. I. pag. 237 ff.; Böcklin in seinen Fragmenten zur höheren Musik pag. 33—44; Reichardt in der „Classification der bekanntesten musikalischen Instrumente" (Berl. allgem. mus. Ztg. 1806 Nr. 44); Horstig in der Leipz. allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1 Nr. 24. Ja Manche haben sogar schon besondere Abhandlungen darüber verfaßt, die, wenn sie auch ihre Aufgabe noch bei Weitem nicht erschöpfen, doch nach verschiedenen Richtungen hin die Wege näher bezeichnen, auf welche hier weiter fortzuschreiten ist. So Schubart in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" Thl. 2 pag. 277—340; Michaelis in der Leipz. allgem. musik. Ztg. 1807 Nr. 16 und 17; C. Schreiber in seinem großen musikalischen Lehrgedichte „Harmonica oder das Reich der Töne" (Ges. 2). Auch Junker macht in seiner „Tonkunst" sehr viele treffende Bemerkungen über die ästhetische Natur der Instrumente. „Wir haben — sagt er unter Anderem — die Gränzen der Instr. erweitert; aber ohne ihnen Gewalt anzuthun? — Der Contrabaß ist wahrlich nicht dazu bestimmt, als Held zu glänzen, sondern den stärksten Schatten (Schlagschatten) auf eine gegebene Empfindung zu werfen. Gewiß soll er nicht selbst Melodie und in ihr stabilirte Empfindung behandeln, sondern eine Melodie vieler ihr

entsprechender Instrumente durch Contrapost abstechender machen." In gleichem Sinne spricht J. J. Wagner in seinen Ideen über Musik (Leipz. allgem. mus. Ztg. 1823 Nr. 13 bis 28); und Loeben hat uns ebenfalls einen gelungenen Aufsatz über diesen Gegenstand in den Lotosblättern Thl. 1 pag. 198 ff. hinterlassen. Es ist, sagt er, keine bloße Laune oder Fantasie, die mannigfaltigen Zustände, Stimmungen und Eigenschaften der Menschen in den Instrumenten wieder aufzusuchen und in ihnen zu ordnen. Die Saite hat einen basischen Charakter; der Hauch ist schaffender Geist. Ludw. v. Voß endlich betrachtet in seinen „Ahnungen und Lichtblicken über Natur und Menschenleben" pag. 190 ff. das Charakteristische der Klänge als Erzeugniß eines allgemein verbreiteten geistigen Lebens in der Natur: „Die besondere Wirksamkeit der Instr. kann als eine besondere tonartige Grundbestimmung betrachtet werden und damit als ein, den jedesmaligen Hauptklang umschwebender Tonduft." — So ungefähr reden neuere Physiker und Musikkenner im Allgemeinen von dem psychischen Charakter der Instr., u. stimmen auch in deren einzelnen Besonderheit oft wundersam überein (hier finden wir diese in den besonderen Art. der einzelnen Instrumente; in diesem Aufsatze sprechen wir nur ganz im Allgemeinen vom Orchester). Möchten nur ihre vereinzelt dastehenden Schriften von unseren gewöhnlichen Akustikern und Generalbassisten, welche in einem mathematischen Netze aus Potenzen, Brüchen 2c. den Geist der Töne und der Tonkunst vollständig zu erfassen wähnen, zur Hand genommen werden, — gewiß ließen dieselben sich dann nicht mehr so voreilig aus gegen unseren und Anderer Versuch, das gesammte Gebiet der Musik, über die gewohnte Zahlenrechnung hinaus, darzustellen in seinen tieferen Beziehungen zur Psyche. Auf solchem Standpunkte nun müssen wir doch auch noch so manches oben vergessene zarte Seelen-Instr. in Erinnerung bringen, dessen Vernachlässigung in der That zu beklagen ist. Wenn auch gewisse Instr. wegen mehrfacher Unvollkommenheit und Beschränktheit mit Recht außer Gebrauch gekommen sind, wie z. B. die Pommern oder Bombarden, die Cornamusen, Krummhörner, Korthol, Sackpfeifen, Schwiegel, Sorbun, Apollon, Spitzharfe, Panburine, Penorkon, Arpichord, Clavicytherium, Spinet, Pochette, Viola Bastarda, Ribeca, Adufe, Ringelpauke, Strohfidel 2c. 2c., so giebt es doch noch manche darunter, welche man nur weggelegt zu haben scheint, weil sie keine so eigentliche Instr. zum Mitspielen und Mitlärmen waren, und weil man die immer mehr herrschend gewordenen Fabr' len und Kunststückchen nicht wohl darauf an- und herausbringen konnte, da eben sie, diese Instr., nur ganz geeignet sind für die wahre Musik des Herzens. Z. B. die Viola d'amour, — man gebraucht sie wohl hie und da noch, aber viel zu wenig und geringschätzend im Verhältniß zu ihrem mächtigen Ausdrucke. Alle die zartesten Regungen der Seele werden durch sie höchst glücklich zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht. Kein Bogeninstrument, sagt Böcklin, kann sich mit so gutem Erfolge in einen Streit mit der Singstimme einlassen als die Liebesgeige. Eben so tönt die süße sanftmüthige Schallmey rührend herüber aus den goldenen Auen der Kindheit, — dennoch ist sie jetzt fast ganz vergessen. Eine genaue Musterung der bei Seite gelegten Instr., bis hinab zur uralten nur in den schottischen Hochlanden bisweilen noch vorkommenden Bardenharfe, würde sicherlich ein interessantes Geschäft gewähren. — Nicht minder berücksichtigungswerth als manche der veralteten sind auch die neu erfundenen, und noch in das eigentliche Orchester aufgenommen, Instrumente, von denen besonders während der letzten Decennien viele an's Licht traten. Ihre, freilich bisweilen sehr gesuchten Namen mögen

hier, wenigstens der bedeutenderen Mehrzahl nach, eine Stelle finden: Anemochord oder Windclavier, Aeolodicon, Bogenhammerclavier, Bogenguitarre, Clavicylinder, Callipson, Coelison, Euphon, Geigenclavier, Guitarren-Harfe, Harmonichord, Harpinella, Hierochord, Känorphica, Melodica, Melodion, Maultrommel-Clavier, Orchestrion, Polychord, Panmelodicon, Physharmonica, Triphon, Terpodion, Uranion, Xylharmonicon, Xylosistron 2c. 2c. Die meisten davon sind Tasteninstr., bisweilen einander sehr ähnlich; manches derselben verdient keine besondere Beachtung, andere dagegen sind vortrefflich, und der allgemeinsten Einführung werth. Als wesentliche Bereicherung erscheinen dieselben für die höhere Seelenmusik, und werden einst gewiß ihren gebührenden Rang behaupten, wenn man dahin gelangt seyn wird, nicht mehr, wie jetzt gewöhnlich, auf allen Instr. Alles leisten zu wollen, denn jedes Instr. beinahe wird schön und bedeutsam, so bald man seine Klangsphäre wahrhaft kunstsinnig berücksicht, und nur das davon verlangt, was es seiner Natur nach wirklich zu geben vermag. — Da nach neueren akustischen Versuchen ein tönendes Leben oft noch in den verschiedenartigsten, scheinbar gar nicht geeigneten Körpern schlummert *), so ist die Erfindung musikalischer Instr. bei Weitem noch nicht erschöpft. Wollte man die Möglichkeit der Instr. systematisch überblicken, und vorausnehmen, was hierin der Zufall noch entdecken könnte, so müßte man sich, wie vorhin schon angedeutet, an den Gesichtspunkt halten, daß das Wesen eines musikalischen Instruments zunächst und besonders abhängt von dem Stoff und der Quantität der verwendeten Masse, deren Cohäsion, der Figur und endlich der Art der Tonerregung. Anders klingt eine geschlagene, anders eine gestrichene Saite. Wer alle die innerhalb dieser Bestimmungen liegenden Modificationen und Combinationen erschöpft, hat alle mögliche Instr. erfunden. Das aber wird wohl noch Niemand gelingen. Auch manche Instr. fremder Völker sind einer bedeutenden Verbesserung fähig. Das südafrikanische Görrah z. B., das Anemochord, das die Idee einer künstlichen Aeolsharfe noch bei Weitem nicht genügend erschöpft, die Doppelflöte der Alten, das chinesische Tschiang u. a. Vielleicht schmettern und pauken, wirbeln und brausen künftige Orchesterstücke nicht mehr so arg, als viele der jetzigen Ouverturen und Sinfonien, da die Instrumenten-Erfindung sich — wie es scheint — immer mehr der eigentlichen Seelenmusik zuwendet. Die große Trommel, die Ratschen und andere Spektakelinstrumente bis zu den Kanonenschlägen der Beethoven'schen Schlachtsinfonie sind musikalische Kunstmittel, welche den wahren Standpunkt der heutigen Instrumentalmusik treffend bezeichnen. Die vorherrschende Anwendung des Gigantisch-Massenhaften in aller Kunst ist immer ein Denkstein des Abwegs und Verfalls. Die Lichtseite der heutigen Instrumentalmusik ist Virtuosität, und das ist denn auch nicht ohne Einfluß geblieben sowohl auf die akustische als künstlerisch-technische Behandlung der Instrumente. Indeß wird es zuletzt doch für den Künstler kein anderes Rettungsmittel, sich geltend zu machen, mehr geben, als auf das Gemüth der Hörer zu wirken, und bis dahin sehen denn auch unsere Instr. einer glücklicheren Zeit entgegen. Ein Echo für das Herz nennt ja Shakespeare so treffend die Tonkunst. Wie Aurora der Bildsäule des Memnon, so vermag auch nur sie allein Licht und Klang zu leihen den dunkelsten übergroßen Tiefen unsers geistigen Seins. S. den folgenden Artikel. — Was zum Schluß noch die Be-

*) Der Mechanicus Riesselsen entlockte sogar 2 aus Rindstalg geformten Stäben durch schnelles Reiben an einem Cylinder von gelbem Wachs anhaltende Klänge.

handlung der Instr. hinsichtlich ihrer Aufbewahrung rc. betrifft, so ist hier, unsers Dafürhaltens, Alles gesagt mit dem einen Worte Schonung. So viel als möglich muß jedwedes Instr. vor jedem zu schnellen Luftwechsel bewahrt werden, keiner Feuchtigkeit ausgesetzt, und in allen seinen Theilen u. Verhältnissen in möglichst gleichem Stande erhalten werden. Die Bestandtheile eines Instruments sind verschieden, der eine wird bälder schadhaft und unbrauchbar als der andere: wo eine solche Abnutzung sich zeigt, muß auch sogleich eine Ausbesserung vorgenommen werden, denn der Einfluß des einen Theils auf das ganze Instr. ist zu merklich und wirksam, als daß nicht aus einem längeren Zögern mit der Ausbesserung ein Nachtheil für das ganze Instrument entstände. Kleinere oder in kleinere Theile zerlegbare Instr. werden am schicklichsten in eigens dazu verfertigten Futteralen aufbewahrt; hier sind sie am meisten gesichert gegen jeden etwa nachtheiligen Lufteinfluß. So Viel im Allgemeinen; im Besonderen geben auch hierüber die einzeln Art. die nöthige Auskunft.

Instrumentalmusik. Alle Musik zerfällt im Allgemeinen zunächst in 2 Hauptgattungen: Instrumental- und Vocalmusik. Jene, die in der Kunstcritik auch reine Musik oder reine Tonkunst genannt wird, ist eine solche Musik, in welcher alle Stimmen blos durch Instrumente ausgeführt, mit Instrumenten besetzt werden, und wobei also aller menschlicher Gesang dichtender Worte fehlt, wie z. B. in Sinfonien, Ouverturen, Quartetten, Terzetten, Quintetten, Concerten, Sonaten rc. rc. Es ist bekannt, daß viele von diesen Tondichtungsnamen auch für Vocalmusiken gebraucht werden, wie z. B. Quartett, Terzett, Duo rc.; das gehört indeß nicht hieher. — Hinsichtlich der Geschichte der Instrumentalmusik können wir hier uns ganz kurz fassen, da theils in dem allgemeinen Artikel Musik (Geschichte derselben), theils in den besonderen Artikeln der Musik der einzelnen Nationen und Völker, wie z. B. italienische Musik, deutsche Musik, griechische Musik rc., auf welche wir verweisen, sowohl ihr Anfang als auch weiterer Entwicklungs- u. Ausbildungsgang so ausführlich als nöthig erzählt wird. Bemerken wir daher hier nur im Allgemeinen, daß in den ältesten Zeiten nach dem Einbegriffe von Poesie und Musik auch die Vocal- und Instrumentalmusik unzertrennlich von einander waren, alle Musik nur in Gesang mit Instrumentalbegleitung bestand. Erst ungefähr 430 v. Ch. G. fing Sacadas aus Argos an, auf der Flöte auch ohne Gesang zu blasen, und damit war denn der erste Schritt zu einer Trennung beider Musikgattungen gethan. Natürlich war in diesen ersten Anfängen einer Selbstständigkeit der Instrumentalmusik diese weiter Nichts als eine Nachahmung des menschlichen Gesanges. Läßt sich das auch nicht historisch bestimmt nachweisen, so beruht die Annahme doch auf einem nicht minder triftigen philosophischen Grunde, denn dürfen wir — wie es allgemein geschicht — annehmen, daß die menschliche Stimme, der Gesang der Vögel rc., die Menschen zuerst auf die Erfindung von Instrumenten führte, so läßt sich auch behaupten, daß man, als man anfing, die Instrumente für sich allein zu musikalischer Production zu gebrauchen, damit auch nur die menschlichen Gesangsweisen nachzuahmen suchte, und daß, da unter den alten Instrumenten der Ton der Flöte die meiste Aehnlichkeit mit der menschlichen Stimme hatte, auch dieses Instrument es wohl war, welches zuerst zu einer gewissermaßen selbstständigen Instrumentalmusik gebraucht wurde. Sonach ist denn die Instrumentalmusik für Blasinstrumente unstreitig auch die ältere. Saiteninstrumente wurden erst viel später selbstständig gebraucht. Die Geschichte erzählt, daß Agelaus aus Tegea der

Erste gewesen sey, welcher ein Saiteninstrument, nämlich die Cither, als Soloinstrument gebraucht habe. Agelaus lebte in der achten Pythiade oder um 400 vor Christus. Warum aber die Saiteninstrumente die Blasinstrumente auch in der reinen Instrumentalmusik später gleichwohl immer mehr zurückdrängten, möchte demnach fast ganz unbegreiflich scheinen. Allein auch dieser Umstand läßt sich auf einen ganz natürlichen Grund zurückführen. Die Instrumentalmusik, nämlich die reine J., der Griechen als die älteste beschränkte sich auf wenige Instrumente, unter denen die Flöte, die Cither und Posaune die vornehmsten waren. Es läßt sich nun leicht begreifen, daß man sich derjenigen Instr., auf welchem man eine Melodie spielen konnte, zuerst und vornehmlich zu Instrumentalmusik bediente, denn der Zweck derselben war ja kein anderer, als eine Melodie, welche die Menschenstimme erfunden hatte, nachzuahmen. So war die Flöte Anfangs freilich das Hauptinstrument; allein sobald die Geige erfunden und mehr ausgebildet war, mußte natürlich auch sie, wegen ihrer ungleich melodiöseren Vollkommenheit, das besonders vorherrschende Instrument werden, um so mehr noch, als ihr Spiel bei Weitem nicht so ermüdend ist als das irgend eines Blasinstruments, und ihr Ton, gerade wegen seiner größeren Abweichung von dem der menschlichen Stimme, unstreitig weit mehr Befriedigung gewährt als die der Flöte. So ist es denn auch bis auf den heutigen Tag geblieben: die Violine ist gleichsam der Vorsänger, der Hauptmelodist in aller combinirteren Instrumentalmusik. Hatte man sie aber dazu erwählt, so folgte nothwendig auch das Bestreben, ihr oder vielmehr ihrem Spiele einen gewissen Stützpunkt zu geben, wie jede Thätigkeit der Seele eine Grundlage haben will. So kam man zur Erfindung und Anwendung der Baßinstrumente. Gewiß nicht gar lange darnach fühlte man denn auch das Bedürfniß, die großen und leeren Zwischenräume zwischen den hohen Tönen der Geige und den tiefen des Basses auszufüllen und dadurch auch die Harmonie reicher zu machen. Es entstanden nach und nach die Bratsche und das Violoncell: das Bogenquartett, das älteste Ebenbild des 4stimmigen Gesanges, das bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, besonders bei den italienischen Componisten, als selbstständig bei aller combinirten Instrumentalmusik dastand, ohne Verbindung mit irgend einem der freilich schon längst vorhandenen Blasinstrumente, die wiederum nur für sich oder einzeln als Soloinstrumente gebraucht wurden; wenigstens findet man in den Compositionen jener Zeit selten nur ein Blasinstrument neben den Bogeninstr. angewandt. Wie aber die menschliche Natur Alles steigert und modelt, so fingen auch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die italienischen Componisten zuerst an, den Geigeninstr. noch die Hoboe und das Horn beizufügen; die Flöte dagegen haben sie, besonders aber bei reiner Instrumentalmusik, nie recht geliebt; die Hoboe mit ihrem schneidenden, abstechenden Tone schien ihnen geeigneter zu seyn zur Erreichung ihres Zwecks. Mit ihrer Erfindung waren die Geigen unterstützt, und mit der Anwendung des Horns die tieferen Stimmen. Das schien lange Zeit genug zu seyn; mehrere Jahre hindurch waren Hoboe und Horn die einzigen Blasinstrumente, die man bei der reinen Instrumentalmusik anwandte, und auch nur begleitend, selten, ja fast niemals obligat. Dieser charakteristische Widerwillen der Italiener gegen die Blasinstrumente hat sich auch bis auf den heutigen Tag in ihrer reinen Instrumentalmusik als ein eigenthümlicher Zug erhalten. Die Deutschen und noch mehr die Franzosen sind weit verschwenderischer damit. Erst nachdem die melodische Musik der Italiener, die durch den streng 4stimmigen Satz ohne weitere Unterstützung in sich

selbst hinlänglich abgeschlossen und qualitativ begründet zu seyn schien, von den deutschen Componisten, und besonders durch Mozart, auch quantitativ zur harmonischen vielfach ausgebildet worden war, fand man den Kreis jener wenigen Instr. auch für die reine Instrumentalmusik viel zu eng begränzt, und es wurden nun, je nachdem man eine besondere Wirkung beabsichtigte, bei den neueren Compositionen überall, auch in Italien, alle bekannten Blasinstrumente angewandt. So wie sich indeß die ersten deutschen Componisten, und unter ihnen namentlich Beethoven, durch den die reine Instrumentalmusik als selbstständige Kunst wohl ihren höchsten Culminationspunkt erreicht hat, der Fülle der Instrumente des inneren qualitativen Effects wegen bedienten, so begannen die neueren französischen Componisten (Auber, Herold ꝛc.) und ihre Nachahmer unter den Deutschen hingegen, alle Instrumente nur der äußeren, quantitativen Ohrenbetäubung wegen und bei jeder Veranlassung in Bewegung zu setzen. Daher die oft wenigen Noten in den italienischen, die vielen in den deutschen, und der stete Ueberfluß an denselben in den neueren französischen Partituren. Das Weitere und Speciellere — wie gesagt — unter den besonderen, oben näher bezeichneten Artikeln. Vergl. aber auch den vorhergehenden Art. Instrument und den folgenden Instrumentation, welche mit diesem eng zusammenhängen. — Betrachten wir nun die Instrumentalmusik, wie sie jetzt ist oder in dem Reichthume, in welchem wir sie jetzt besitzen und erfassen, vom Standpunkte der Kunstphilosophie, der Aesthetik aus, so ist sie von den Critikern, und wahrlich zu ihrem größten Nachtheile, schon vielfach verkannt worden. Weil die Musik nämlich ihrem eigentlichsten Wesen nach, streng genommen, rein romantisch ist, d. h. weil sie mit (übrigens nur scheinbarem) Ausschluß alles dessen, was dem Verstande angehört, hauptsächlich nur die Sehnsucht nach einem unbekannten, außer uns liegenden Etwas darzustellen und auszudrücken sucht, so hat man der Instrumentalmusik als solcher wohl schon allen bestimmten Ausdruck abgesprochen und höchstens nur die Vocalmusik eine deutliche, klar verständliche Dollmetscherin des Innern seyn lassen. Allerdings auch erhält der Gesang, als Verbindung der Poesie und Musik, etwa wie die Geste des Schauspielers, durch das Wort selbst überall seine klare Bedeutung; allein dieselbe muß auch, bis auf einen gewissen Grad leicht erkennbar, stets gelegt werden können in die reine Tonkunst oder bloße Instrumentalmusik, sonst scheidet diese mit allen ihren bisherigen Leistungen nothwendig als ein leeres Spiel mit conventionell schönen Tonformen gänzlich aus dem Gebiete einer wahrhaft schönen Kunst. Und es kann, es muß geschehen; und daß es geschehen kann, beweist, daß die Musik als selbstständige Kunst nur durch Ausbildung der Instrumentalmusik ihren höchsten Gipfel erreicht, denn hier redet wirklich der Ton für sich, der in der That auch keiner Worte bedarf, um in unserer Seele die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. In Absicht auf die Art und Weise, wie das geschieht und geschehen kann, sagt unter Anderen Jean Paul höchst treffend: „es ist das einzige Mittel, den Tönen ihre Allmacht zu geben, wenn man sie zu Ripienstimmen unserer Stimmung und so aus Instrumentalmusik Vocalmusik, aus unarticulirten articulirte Töne macht, anstatt daß die schönste Reihe Töne, die kein bestimmter Gegenstand zu Alphabet und Sprache ordnet, abgleitet vom bespülten aber nicht erweichten Herzen", — und J. G. E. Maaß in seinen psychologischen Schriften Thl. 1, pag. 219: „es ist die Hauptsache bei aller schönen Kunst, daß sie uns die innere Welt aufschließe und zum Anschauen bringe; alles übrige Vergnügen, das sie gewähren mag, ist diesem sehr tief untergeord-

net." Indessen kann die Instrumentalmusik dennoch erscheinen, und erscheint sie wirklich der Zeit fast meistens zunächst als ein bloßes Spiel mit schönen Tonformen, in welches, oft zudem ganz zufällig und ungesucht, nur so viel Charakteristisches sich etwa eindrängt, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunstmitteln. Die Componisten heutzutage, der Mehrzahl nach, indem sie ein Tonstück solcher Art an das Licht fördern, wollen eigentlich gar nichts Tieferes damit ausdrücken, waren sich bei der Schöpfung desselben irgend einer Innerlichkeit gar nicht näher bewußt. Ohne lichte Begeisterung von irgend einer Idee reihen sie die dem äußern Sinne unbestimmt schmeichelnden Töne aneinander, ordnen die Struktur des sogenannten Ganzen nach einer zum Theil rein conventionellen Norm, und nennen es nun Sinfonie, Sonate, Concert 2c., ohne zu fragen, ob dabei Folge und Abtheilung der einzeln Tonsätze höherem Gesetz entsprechen oder nicht. Bei einem Mozart, Beethoven, und unter den Lebenden auch Lindpaintner, Mendelssohn, Kalliwoda u. A., meinen sie — wir wiederholen es: viele und gewiß die meisten unserer heutigen Instrumental-Componisten — folge ja ebenfalls ohne weitere Vorbereitung dem Adagio das grell contrastirende Presto und zerreiße in widriger Weise die Stimmung des tiefer gebildeten Hörers. Sie irren sich übrigens und Schlendrian ist ihr Musagetes, dessen beklagenswerther Einfluß auf unsere jetzige und nothwendig auch die Musikcultur der nächstkommenden Zeit jedem guten Kenner der Kunst leider nur zu offen vorliegt. Wir besitzen in Menge schon zweitens sogar Instrumentalstücke, die nicht allein ohne bestimmteren Ausdruck, sondern auch ohne eigentlich freie Schönheit der Tonformen erscheinen als nur blos eitles Spiel mit technischer Fertigkeit. Bei solchen Compositionen, die anmuthslos nur Schwierigkeit an Schwierigkeit reihen, hat der Tonsetzer gar keinen andern Zweck, als die mechanische Geschicklichkeit des sog. Virtuosen auf alle mögliche Weise geltend zu machen. Der Geist geht, so bald der erste Eindruck mitleidsvoller Bewunderung der belebten und doch so seelenlosen Trillermaschine vorüber ist, bei solchen Kunststücken völlig leer aus; wo aber dieses der Fall ist, da kann nicht entfernt die Rede seyn von einer wahrhaft ästhetischen Leistung. Noch eine andere Form der reinen Instrumentalmusik kann ferner passend bezeichnet werden mit dem Namen der schulgerechten. Gewissenhaft werden hier nach allen herkömmlichen Regeln einer verjährten Praktik die Accorde geordnet, die Dissonanzen vorbereitet, die Figuren durchgearbeitet und die Doppel- und ihnen verwandten Fugen oder Canons natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiedenen Stimmen geführt: während vorhin der Componist gewissermaßen hinter dem ausübenden Spieler zurücktrat, erscheint er hier mehr für sich selbst, offenbarend eine Unsumme gewaltiger musikalischer Gelahrtheit. Angeregt wird dabei zwar des Hörers geistige Natur, aber einen wirklich ästhetischen Eindruck erhält er nicht; der trockene Verstand allein ist es, welchen das gleichsam arithmetisch künstliche Spiel erfaßt, auf dessen Verfolgung aber durch alle Einzelnheiten die artistische Amtsmiene bei der Anhörung keinen geringen Werth legt. Uebrigens können alle jene musikalische Formen der Nachahmung, Fugen 2c. 2c. auch schön werden, in so fern sie nämlich im ausdrucksvollen Tonstücke eine charaktervolle Bedeutung erhalten, und wir sind keineswegs gesonnen, z. B. mehrere Fugen von Bach, in den Beethovenschen Sinfonien, von Haydn, und neuerdings in einer Ouverture von Lindpaintner u. dgl. m. für bloße Spielereien zu erklären; doch für sich allein betrachtet sind sie ohne eigentlichen ästhetischen Werth, denn wo nur die niederen Thätigkeiten des Denkvermögens vorzugsweise beschäftigt werden,

da waltet niemals die höhere Schönheit. Eine nicht minder unstatthafte Form der Instrumentalmusik ist viertens die malerische; Sturm und Gewitter, Wachtelschlag und Kriegsgetümmel, Sonnenuntergang und ähnliche Scenen mehr werden hier nachgeahmt. Der Ton, ein natürlicher Ausdruck des innersten Lebens, wird dabei auf das Widersinnigste gemißbraucht zu plastischer Gestaltung entfernter zum Theil ganz andere Sinne als das Ohr berührender Aeußerlichkeiten. Nicht Alles, sagt Lessing so treffend, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Könnten auch alle jene und ähnliche Dinge wirklich auf das Täuschendste dargestellt werden durch den reinen Klang, so sind sie dessen ungeachtet, als dem höheren Geiste der Musik entgegen, völlig unstatthaft, und können höchstens im humoristischen und komischen Style bisweilen ihre Stelle finden. Der Componist kommt zu solchen Malereien, weil ihm, indem er nach einem bestimmteren Ausdrucke der Töne strebt, zugleich das ewige ästhetische Gesetz nicht klar ist, daß nur wahrhaft Schönes sich gestaltet, wenn der Künstler stets sich nur streng bewegt innerhalb der ächten Sphäre seines darstellenden Kunstmittels. Den Geist freilich kann auch diese nachahmende Musik beschäftigen, doch auch nicht auf die rechte Art. Die wüthendsten Schlachtscenen, das täuschendste Aechzen der Sterbenden wirken auf ganz gleiche Weise mit dem drolligen Kukuksruf, d. h. sie machen im eigentlichen Sinne des Worts dem Hörer Spaß; solche Wirkung aber, die selbst in dem wahrhaft Komischen sorgfältig vermieden wird, fällt unzweifelhaft außer dem Gebiete einer ächt schönen Kunst. — Dennoch aber, betrachten wir die Leistungen der heutigen Instrumentalmusik näher, erscheint sie in der That, wie oben schon angedeutet, mit nicht sehr zahlreichen Ausnahmen als ein Gemisch aller jener angegebenen Nichts oder nicht sonderlich Viel bedeutenden Formen. Nur hier und da gewahrt man Spuren von tieferer Seelenmusik, Anklänge ächter Tondichtung (s. Musik und Tondichtung). Unsere besseren Künstler und Kunstkenner scheinen das auch bereits tief genug gefühlt zu haben, und wenn in Wien ein Verein sich bildete, der einen namhaften Preis auf die beste zu componirende Sinfonie setzte, so ist das ein herrliches, schätzenswerthes Mittel zur Hebung des jetzigen Zustandes der Instrumentalmusik, nur wird es in der bisherigen Manier angewandt, nach unserem Dafürhalten, seinen schönen Zweck auch nur halb erreichen. — Mangel an Kunstgefühl nennt es das Heer von Virtuosen, wenn es stets leerer und leerer wird in ihren Concerten; aber einen wachsenden Schönheitssinn, das Resultat einer steigenden Bildung möchten wir darin erblicken, die keinen Gefallen mehr findet an den donnernden Sinfonien, den prunkenden Solo's. Vergebens trillert die Fingerfertigkeit, und tönen beiher Bärentanz, Dudelsack und anderer Spaß. Das freundlichst zurecht gelegte Gesicht mit der erlogenen Bescheidenheit darauf imponirt nicht mehr: öde und leer sind die weiten Säle und sie werden es bleiben, so lange die Composition voll lebendigsten Ausdrucks sich nicht darstellt als wahrhafte Tondichtung, so lange der ausübende Künstler nicht dabei erscheint als ein eigentlicher Declamator, dessen Seelenaccente die Poesie des Herzens wiedergeben mit der vollsten Gewalt ihres möglichen Eindrucks. Die reine Musik muß — so halten wir es mit allen den bewährtesten Kunstkennern alter und neuer Zeit von der Instrumentalmusik — die reine Musik muß, im Gegensatze zu allen vorhin angeführten Formen, stets erscheinen als wahrhafte Kunst der Seele. Töne sind unwillkührliche Zeichen des psychischen Ausdrucks, und diese nun werden hier angewendet zur Offenbarung der innersten unnennbarsten Regungen. Unmittelbares Naturgesetz nennt Herder die Sprache

der Empfindung, die in den Modificationen des Tones liegt; aus dem Herzen kommt der Ton des wahren Gefühls, und pflanzt, wie ein electrischer Funken, durch eine unsichtbare Kette die gleiche Empfindung in die fremde Brust, und das ist das höchste Grundgesetz der wahren Musik, die mit geistigem Hauche überall belebt die äußere formale Schöne der gesammten Klangwelt. Ob nun die Stimme des innersten Lebens dabei zugleich hervortritt mit entfernt umschreibendem Worte im Gesange; ob nur wahrhaft beseelender Athem dahinströmt durch das melodische Rohr, oder ob, von zarter Empfindung berührt, die harmonische Saite erbebt, — das gilt im Grunde gleich Viel: überall soll ja der innigste Naturausdruck nur idealisirt erscheinen zu charakteristisch=schöner Tonkunst, d. h. zur poetischen Sprache des Gefühls. Daher ist auch nicht eigentlich zu denken an eine Rangverschiedenheit zwischen Instrumental= und Vokalmusik. Gleich der lyrischen Poesie offenbart die Musik die geheimsten Anliegen des Menschenherzens, und der Poet vermag mit dem Worte conventioneller Willkühr dieselben nicht so innig zu sagen, als der Tondichter durch die natürlichen Mittel seines Ausdrucks. Wo die Rede aufhört, da beginnt die eigentliche Sphäre der reinen Tonkunst, und ohne Worte auch versteht sie das Herz, denn wenn es bewegt ist, hat es auch begriffen. S. auch die Art. Ausdruck und Gefühl. — Von den einzeln, schon in der Einleitung zu diesem Art. näher bezeichneten Tonstücken nun, welche in die Cathegorie der Instrumentalmusik gehören, und eben deshalb auch wohl schlechtweg Instrumentalstücke, Instrumentalmusiken genannt werden, hinsichtlich ihrer Bedeutung, ihres Characters rc. handeln die besonderen Artikel nach ihrem Namen, weshalb wir uns hier, wo nur von der Instrumentalmusik im Allgemeinen die Rede seyn konnte, nicht auf eine nähere Betrachtung derselben einzulassen haben.

Instrumentation, ist die Kunst der Ausarbeitung eines dem Hauptsächlichsten und Wesentlichsten nach schon erfundenen Musikstücks für alle dazu nöthigen Instrumente. Sie ist also Ergänzung, Erstärkung, Umkleidung einer dem Wesen nach schon lebenden Tondichtung, gleichsam das Coloriren und Ausmalen des in Umrissen schon fertig gezeichneten Bildes. Die Zeichnung selbst muß also vor dem Geschäft des Colorirens und der Ausfüllung bis ins Feinste bereits berichtigt worden seyn. Die eigenthümliche innere Wesenheit, der Geist der jedesmaligen Tondichtung muß es bestimmen, mit welchen Instrumenten das Tonstück verschönt, oder als volle, frische Gestalt vor die Sinne gebracht werden soll. Nicht minder muß es aus dem Wesen, dem innern Gehalte und Character eines im Innern des Componisten volllebenden Tonstücks hervorgehen, ob die Bearbeitung für die Instrumente entweder eine nur ganz einfach, wenn auch noch so volltönend begleitende, nur harmonisch füllende und verstärkende, oder eine künstlicher verwebte seyn soll, d. h. eine solche, wo mehr oder weniger die gebräuchlichen Orchesterinstrumente, oder auch nur eine gewisse Anzahl derselben unentbehrlich wesentlichen Antheil nehmen. Zu beiderlei Instrumentationsweisen, sowohl der einfach füllenden, untergeordnet dienenden, als der künstlicher verflochtenen, gleichsam freieren, republikanischen, gehört natürlich volle Kenntniß der Staatsgesetze der Kunst überhaupt und jedes einzelnen Instrumentes insbesondere. Ohne Gewandtheit und sichern Tact in Handhabung des Harmonischen und Rhythmischen kann die Instrumentation nur eine bunte, betäubende Masse hinstellen, welche die beabsichtigte Wirkung kaum vor einer unwissenden Menge, durchaus nicht vor Gebildeten hervorbringen kann, die Ordnung und Zusammenhang als erste Erfordernisse an=

sehen müssen. Diese Fertigkeiten werden also nothwendig vorausgesetzt; je tiefer und umfassender sie da sind, desto besser für die Ausbildung u. Ausschmückung des Kunstwerks. Nicht weniger muß die Kenntniß der Wesenheit und Eigenthümlichkeit der verschiedenen musikalischen Instrumente vorausgesetzt werden, wenn das Werk des Instrumentirens glücklich von Statten gehen soll. Die eigene Tonfarbe eines jeden Instrumentes, die Beschaffenheit eines jeden, was es am besten hervorbringen und ausdrücken kann und was nicht, muß Jeder genau kennen, der in solchen Bearbeitungen glücklich seyn will. Diese wichtigen Kenntnisse erwirbt man sich zum Theil durch praktische Erfahrung, zum Theil aus eigends zu diesem Behufe verfaßten Unterrichtsbüchern, die man lesen und studiren mag. Solche Schriften, in denen man sich Raths erholen kann, sind außer Albrechtsberger's und einigen älteren z. B.: „Die Instrumentirung für das Orchester" von A. Sundelin (Berlin bei Wagenführ, 1828, in 4), ferner: „Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchesterinstrumenten" von Dr. Joseph Fröhlich (Würzburg 1829 in 4). Jeder Auszug dieses weitausgreifenden Gegenstandes würde nur ein todtes Gerippe vor Augen stellen, unerfreulich für den Anblick und kaum ersprießlich für die Sache. Ja diese Lehrbücher selbst, so nützlich sie auch für jeden Anfänger sind und so ausgeführt, namentlich das letzte, sie ihren Gegenstand behandeln, werden zu einer genauen Kenntniß der Sache kaum hinreichen; immer noch wird eigene Betrachtung der Wirkung jedes einzelnen Instrumentes und ihrer mannigfachen Verbindung im Orchester erforderlich seyn, um damit ins Reine zu kommen. Wir halten es daher für ziemlich unnütz, wenn wir hier darüber mehr als folgende allgemeine Andeutungen hinstellen wollten; Ausführlicheres enthalten auch die besonderen Instrumenten-Artikel. Die Oboe ist eins der ausdrucksvollsten Blasinstrumente zu Freude und Schmerz; nur Sprünge und schwere Gänge vermeide man in der Regel, denn sie schaden der guten Wirkung in den meisten Fällen weit mehr, als sie sollen. Die Clarinette ist das Instrument der Liebe; ihre Mitteltöne sind dumpf, wirken also viel weniger als ihre Höhe und Tiefe. Auch die Flöte ist in der Höhe am wirksamsten; Beethoven gebraucht sie fast immer in der Höhe. Der Fagott verträgt sich nicht mit allen anderen Instrumenten, weshalb er zu Solostellen nur selten, nur an den auserlesensten Stellen verwendet werden kann, wenn er erfolgreich wirken soll. Hörner sind am schönsten in ihren natürlichen Tönen, wirken romantisch in fetter Fülle und bringen in ihren gestopften Tönen, zur rechten Zeit gebraucht, einen wundersam schaurigen Effect hervor, den Beethoven und v. Weber vorzüglich anzuwenden verstanden. Trompeten sind kriegerisch, und Posaunen, nicht so toll angewendet, wie es seit Rossini manches Männlein thut, erschüttern wie Stimmen der Geisterwelt und wie Schrecken des Gerichts &c. Vergl. die einzeln Blasinstrumente; ferner Bogen- und Streichinstrumente, deren Wesenheit wir hier übergehen, da das Nothwendige in den genannten Artikeln angegeben ist. Von der besten Aufeinanderfolge der Orchester-Instrumente, auf welche mehr ankommt, als man, nach der Verschiedenheit ihrer Stellung auf dem Notenpapiere zu urtheilen, zu glauben scheint, belehre man sich unter dem Artikel Partitur. Die Geschichte der Instrumentation wird sich unter den Artikeln Ouverture und Sinfonie finden. Vergl. auch den vorherg. Art. Hier nur noch von dem Hauptsächlichsten der Instrumentation selbst, die wir in eine blos begleitende und eine künstlicher zusammengesetzte eintheilen. Die erste, blos füllende, die man zuweilen wohl auch vorzugsweise Instrumentation nennt, hat es mit Stärke u. Schwäche durch eine

mannigfach in Bewegung gesetzte Masse von Instrumenten zu thun, wodurch im Allgemeinen forte und piano, Licht und Schatten, und die sogenannten Knalleffecte bewirkt werden. Dabei hat man vorzüglich darauf zu sehen, daß die herrschenden Singstimmen, die von den begleitenden Instrumenten nur eben unterstützt oder verstärkt, oder verschönernd umkleidet werden sollen, nicht übertobt und in den Schatten gestellt werden, was wider allen Verstand laufen würde. Dasselbe gilt auch für die concertirenden oder herrschenden Instrumente, die das Wesentliche des Tonsatzes vorzutragen haben, darum auch von den blos dienenden Füllungs- und Begleitungsmassen schlechterdings nicht übertönt werden dürfen, wenn nicht das Kinderspiel der verkehrten Welt zum Vorschein kommen soll. Dieser ganz natürliche Grundsatz ist besonders jetzt überaus wichtig, wo das Geprassel der Begleitung oft genug bis ins Ungeheure getrieben wird. Es giebt allerdings einzelne Stellen, auch wohl ganze Situationen, wo es einzig und allein im Allgemeinen ohne weitere Nebenrücksichten auf das Starke, Massenhafte ankommt, während zum Gegensatz nur wenige und schwächere Instrumente, ohne Rücksicht auf ihre wesentliche Beschaffenheit, das allgemein Schwache und Lispelnde auszudrücken haben. Das wird aber nur selten der Fall seyn, am seltensten im Letzten, im Schwachen, wo auf die Klangfarbe nothwendig weit öfter und weit mehr etwas ankommen muß, als im blos Geräuschvollen, wo alles Mögliche, was lärmt, gut genug ist, weil die Eigenthümlichkeit des Einzelnen in der Masse verloren geht. Solche Lärmstellen brauchen also die wenigste Kunst; man lasse das ganze Orchester los, und es wird gut seyn. Wer aber immer das ganze Orchester loslassen will, ist kein Künstler, sondern ein Rasender für Rasende. Es giebt kein ganzes Tonstück, was nur einigermaßen den Namen eines Kunstwerks verdient, das in seiner Orchesterbegleitung nur einzig auf forte und piano im Allgemeinen, ohne Rücksicht auf alle Klangfarbe, sehen könnte. Man wird also auch sogar in der bloßen Begleitungs-Instrumentation auf den Charakter der verschiedenen Instrumente, auf die mancherlei Tonfarben derselben zu achten haben, wenn man irgend eine, auch nur einigermaßen besondere, bestimmt ausgeprägte Darstellung geben will, die gerade für diesen Ausdruck eines gewissen namhaften Gefühls und gerade in dieser Umgebung passen soll. Eine gewisse ästhetische Beurtheilungskraft, ein schnell und lebhaft erregtes Gefühl, vom Verstande geleitet, wird demnach sogar schon zu dieser einfachen Begleitungs-Instrumentation gehören. Dieses allgemein Gültige ist aber in unserer Zeit so oft und viel in Ausübung gebracht worden, daß es durch Hören und Spielen zu einer Erfahrungssache geworden ist, die ohne weiteres Nachdenken gerade von den mechanischesten Köpfen am leichtesten und sichersten ausgeübt wird, weil sie durch höhere Rücksichten darin nicht im Mindesten gehindert werden. Daher kommt es, daß die Allgemein-Instrumentation jetzt eine Allgemeinfertigkeit der meisten praktischen Musiker geworden ist, die nicht selten ein Stadtpfeifergeselle besser versteht, als mancher übrigens weit geistreicher gebildete Tonsetzer. Mancher würde daher wohlthun, die Füllungs-Instrumentation einem solchen praktisch mechanischen Musiker geradehin zu überlassen. Anders verhält es sich mit der künstlichen Verwebung aller Tonfarben des gesammten Orchesters zu einem bestimmten und vielgestaltigen Characterbilde, wo die Instrumente, gleich den Personen in einem Drama, mit einander reden, und die Verbindung Aller, ihrem Wesentlichen gemäß, das Ganze als wahrhaft eigenthümliches Ganze abrundet. Hier muß das Hauptsächlichste des Wechsels, der Verbindung und des Ineinanderwirkens der verschiedenen Hauptinstru-

nente, welche die hervorragendsten Glieder der ganzen Verkettung der Masse usmachen, schon mit in der Erfindung liegen. Was aber von diesen Ver= indungszügen, als Grundthemen, Sätze und Gegensätze, zum logisch=rheto= ischen Darstellungsgange der ganzen musikalischen Dichtung so nothwendig ehört, daß mit Herausnahme irgend eines Gliedes der zusammenhängende Bau des Ganzen so zerrissen würde, daß er nicht blos einer Verschönerung, ondern eines Theiles seines vollen, gesunden Körpers entbehrte, das kann igentlich nicht mehr zur Instrumentation gerechnet werden, sondern es gehört wesentlich zur polyphonischen Tondichtkunst, wovon unter diesem Artikel gehandelt wird. Wollte man das Gebiet der Instrumentation so weit ausdehnen, so wäre zwischen ihr und der Instrumentalcomposition kein Unterschied, was gegen die Sache und gegen allen Sprachgebrauch stritte. Dennoch wird man bei aller Trennung der Erfindung und der Instrumen= ation in ihrer characteristischen Haltung das Uebergehen der einen in die andere nicht zu verkennen im Stande seyn. Beide reichen einander die Hand wie liebende Geschwister, eines Vaters treu verbundene Kinder, in deren Umarmung die volle Schönheit am glänzendsten strahlt. Es trifft sich wohl auch nicht zu selten, daß der gedankenvolle Fleiß arbeitsamer Instru= mentation, ergriffen vom Lichtglanze schnell u. weit glühender Begeisterung der Erfindung, die Nahrung und Pflege bedürftigen Geburten der letztern stark u. frisch macht, ja sie sogar ergänzt und blühend macht, daß sie leben. Oft giebt das beschaulich waltende Thun der Instrumentirung dem Ganzen nicht blos die kerngesunde Verbindung der einzelnen Glieder, sondern sie bringt auch Manches erst in die gehörige Richtung, daß es in den ange= messenen Schönheitslinien sich zeigt; ja sie hebt, ordnet, ergänzt und ver= edelt bei ihrer Arbeit die Masse und die gegenseitige Beziehung der Ge= danken, so daß man es schwerlich immer errathen wird, was der ersten Erfindung der Begeisterung oder dem treuen Fleiße der Arbeit, der sich in jene vertieft, angehören möchte. Selbst das Vorherrschende, den besondern Instrumentalcharakter eines jeden Tonstücks kann und soll die Instrumen= tation verschönern. Jedes gesunde Ganze bedarf eines oder einiger Macht= begabten, um welche sich alles Uebrige, nach dem angenommenen Gesetze, unbeschadet der freiern Persönlichkeit, gruppirt. Diese geordnete Einrichtung kann nun sehr mannigfach seyn, so daß für jeden einzelnen Fall schlechthin nichts als unverletzliche Allgemeinnorm festzuhalten ist. Darin liegt ein guter Theil der Unendlichkeit der Kunstgebilde. Bei dem Allen giebt es vorherrschende Hauptnormen. Die Streichinstrumente werden ihrer Natur nach in den meisten Darstellungen die Hauptparthie bilden. Um das Bogen= quartett werden sich meist die übrigen Instrumente drehen, ohne darum ihre Selbstständigkeit immer aufgeben zu müssen. Die Blasinstrumente bilden mehr oder weniger einen Gegenchor, bald füllend, bald nachahmend, bald freier wechselnd, bald eine Gegenmelodie bildend. Holz= und Blech= Instrumente können eine neue Abtheilung bilden, so daß ein dreifacher Chor der Instrumente selbstständig bald in= und bald auseinander geht, nach dem Ordnungsgesetz des waltenden Geistes. Bedenkt man noch dazu, wie ver= schieden in jedem Chore bald der Charakter dieses oder jenes Instruments zum vorherrschenden gemacht werden kann; wie verschieden daher die Zu= sammenstellungen des ewig wechselnden und doch einigen Ganzen, zu denen auch noch der Gesang kommen kann, ausfallen können, wenn der Genius die Masse führt wie ein geborner Herrscher, so wird man über die Mannig= faltigkeit erstaunen, die bei aller Ordnung, ja bei der Ordnung am meisten und siegreichsten wirksam seyn wird. Nur sey nirgends Wirrwarr, nirgends

wüstes Gebrüll, nirgends Poetelei, die mit der Kunst nichts gemein hat. Auch wolle man uns nicht die Instrumente durch sogenannte Verbesserungen verderben, daß man sie alle zu Bravourmännerchen macht. Was sollen uns die vielen Ventil- und Klappengeschichten neuer Erfindungen? Sie verhunzen den natürlich characteristischen Ton, und machen, daß wir bald so weit gekommen seyn werden, nur noch Gelb und Roth zu haben, womit wir nicht mehr gebührend malen und schattiren können. Uebrigens betrachte man die Instrumente jederzeit als characteristische Klangwerkzeuge, und nicht als Lärmgesindel. G. W. Fink.

Instrumentenbau.*)

Instrumentenkammer. Unter diesem Namen giebt es an manchen Höfen und größeren öffentlichen Kunstanstalten Sammlungen verschiedener, besonders aber alter und nicht mehr gebräuchlicher Instrumente. Auch das Zimmer oder der Saal, in welchem die einer öffentlichen Anstalt, wie Capellen, Musikvereinen u. dergl., eigenthümlich zugehörigen Instrumente aufbewahrt werden, heißt hie und da wohl die Instrumentenkammer, aber auch Magazin, ja selbst Orchester u. dergl. m.

Instrumentirung, die Kunst der Instrumentation (s. d.).

Intellectuell, heißt Alles, was vom Verstande (intellectus) abhängig ist. Indessen kommt es auf den Gegensatz an, wenn die Bedeutung des Worts näher bestimmt werden soll. Steht ihm das Moralische und Aesthetische entgegen, so denkt man dabei an das Geistige, wiefern es sich im Gebiete der Erkenntniß überhaupt zeigt, also theoretisch ist. In diesem Sinne spricht man auch von einer intellectuellen Musik, das ist nicht aber die eigentlich theoretische Musikwissenschaft, als vielmehr diejenige Musik, die wir passend auch mit dem Namen einer schulgerechten belegen (s. Instrumentalmusik). Auch von einer sensitiv-intellectuellen M. ist bei einigen Aesthetikern die Rede, indem sie darunter die eigentlich kunstwissenschaftliche Behandlung des einzigen musikalischen Ausdrucksmittels, des Tones, verstehen. Gewiß kann es keine höhere, ächtere Musik geben als eine solche rein sensitiv-intellectuelle, denn wo Verstand (Intelligenz) und Gefühl, wo Wissenschaft u. natürliches Talent, Genie und Studium zusammenwirken, da muß ohnfehlbar doch das möglichst erreichbar Vollkommene erstehen, — die wahre Kunst. Indeß ist der Ausdruck sensitiv-intellectuell doch zu sehr gesucht. Dr. Sch.

Intelligenz, s. den vorherg. Artikel.

Intendant. Das Wort ist eigentlich französisch und heißt Verwalter, Aufseher; man spricht es aber auch deutsch Intendant aus. Ein Intendant der Musik ist der Oberaufseher über eine musikalische Anstalt, auch Aufführung, insbesondere aber über einen in sich abgeschlossenen Verein von Musikern, wie Capellen, Chöre rc. Gewöhnlich stehen aber nur die Hofcapellen unter einem besonderen Intendanten, als Verwalter des Ganzen, übrigens in mehr äußerer Hinsicht als eines Instituts, denn in streng artistischer, in welcher der Capellmeister meistens die entscheidende Stimme

*) Dieser wichtige Artikel, welcher als Theil der praktischen Akustik die Gesetze für die Struktur aller zur Hervorbringung von Tönen bestimmten Instrumente enthält, nach welchen diese Instrumente auch bei größter Einfachheit dennoch die vollste Wirkung haben, konnte von dem Verfasser wegen einer größeren Reise nicht bis zur bestimmten Zeit fertig geliefert werden, und wir müssen ihn daher, und weil er nach unserem Dafürhalten wohl von Niemand als dem einmal dafür gewonnenen Verf. allseitig, gründlich und erschöpfend genug bearbeitet werden möchte, auf den ergänzenden Nachtrag zu diesem Werke verweisen. d. Red.

hat, da es nur selten Intendanten giebt, welche die dazu nöthigen wirklichen Kunstkenntnisse und Erfahrungen besitzen (wie vielleicht der Intendant der Hof-Capelle zu München, Frhr. v. Poißl, der selbst Dichter u. Componist ist), denn die Hofintendanzen sind gewöhnlich nur Ehren-Hofämter. Indessen werden in neuerer Zeit auch schon in solcher Rücksicht größere Ansprüche an die Intendanten gemacht, als ehedem und vielleicht noch vor 10—15 Jahren. In Frankreich heißt sehr oft auch jeder erste Vorsteher, Director einer Capelle, Musikdirector 2c. — Intendant de Musique.

Interlude (engl.), auch **Farce** (franz.) — Zwischenspiel, Nachspiel; vornehmlich aber das, was die Italiener **Intermezzo** (s. d.) nennen, und dieses ist daher auch der eigentlich technische Kunstausdruck für solche Zwischenspiele geworden.

Interludium (lat.), s. **Zwischenspiel**.

Intermezzo (ital.) — Zwischenspiel; aber nicht zu verwechseln mit Entreact, welcher, von musikalischer Seite betrachtet, ein Zwischenact, Zwischenspiel von bloßer Instrumentalmusik ist (s. **Entreact**), während die Italiener, denen das Intermezzo eigenthümlich zugehört, damit ein kleines komisches Singspiel bezeichnen, das zwischen den Acten einer Oper, auch eines Schauspiels, aufgeführt wird. Schon die alten Griechen füllten die Lücken zwischen den Acten ihrer Tragödien durch Wechselgesänge und Chöre aus, die mit der Handlung des Stücks selbst in engster Verbindung standen. Wenige dramatische Dichter aus der neueren Zeit haben diese Sitte der Alten nachgeahmt; unter den Franzosen z. B. Racine in seiner „Atalie", u. unter den Deutschen Cronegk in seinem Trauerspiele „Olint u. Sophronie"; und so vielen Beifall auch diese wenigen Versuche fanden, allgemein ist die in mehr als einer Beziehung so sehr gute und empfehlenswerthe Sitte nie geworden. Vielleicht liegt der Grund davon in der späteren gänzlichen Trennung des Singspiels von dem Schauspiele. Nur Italien, dem Vaterlande der opera seria und opera buffa, war es vorbehalten, als im 16ten Jahrhunderte die Musik dort einen merklichen Fortschritt in ihrer Ausbildung machte, auch jenes gute Alte in den dramatischen Theil derselben wieder aufzunehmen. Man nennt gewöhnlich P. F. Valentini (lebte um 1650) als den ersten Intermezzi-Dichter und Componisten; allein schon lange vor ihm hatte man dergleichen Zwischenspiele; schon vor Giovanni Bardi, obgleich dessen „Combattimento d'Apolline col serpente", von dem Sänger Caccini componirt und 1590 aufgeführt, vielleicht das älteste Intermezzo ist, von dem wir noch Kenntniß haben (s. **Bardi** und **Oper**). Zur Zeit Valentini's hatten die Intermezzi schon ihren ursprünglichen komischen Charakter wieder verloren, und waren mehrentheils von den Bühnen als besondere Zwischenspiele gewichen. Die man noch hie und da aufführte, waren zu den Opern eigens und in deren jedesmaligem Character componirt: Singstücke, und wenn man Arteaga's Geschichte der italienischen Oper trauen darf, eigentlich nur Madrigalen u. dergl. Valentini's Intermezzi selbst waren durchgehends serieusen Styls. Und **das** ward denn auch Ursache, daß sie endlich gegen Ende des 17ten Jahrhunderts ganz verschwanden. Erst als besonders durch Metastasio's unsterbliche Verdienste die Opera seria zu ihrer dramatischen Vollkommenheit gelangte, fing man auch aufs Neue an, das Bedürfniß einer Ausfüllung der Zwischenacte zu fühlen. Die Sänger nämlich forderten eine längere Erholung 2c., und das Publikum wollte doch in der Zeit unterhalten seyn. Anfangs jedoch geschah diese Ausfüllung nur durch kleine Ballette und nicht durch eigentliche Intermezzi, deren erneute

Einführung in Italien, vielleicht abermals durch das Erinnern an die alten griechischen veranlaßt, in eine spätere Zeit, in das Ende des 17ten und den Anfang des vorigen Jahrhunderts fällt. Sie wurden nur von zwei Personen gespielt und abgesungen, und von dem Componisten gerade so behandelt wie die Opera buffa, d. h. man findet darin einfache und accompagnirte Recitative, Arien und Duette, die mit der Oper selbst, zwischen deren Acten sie gesungen werden, in gar keiner Verbindung stehen und zu stehen brauchen, aber ihres ächt komischen Characters wegen dem Erfindungsgeiste der Welschen dennoch alle Ehre machen, wenn auch die Critik im Grunde keine großen Ansprüche daran machen darf. Daß mit der Zeit diese gute Komik hie und da auch in wahre Possenreißeri ausartete, läßt sich bei dem wandelnden Kunstgeschmacke leicht begreifen, und wir dürfen uns gar nicht wundern, wenn wir selbst unter den älteren Intermezzi Machwerke finden, die eben um dieser Ausartung willen gar keinen Anspruch auf einen ästhetischen Werth machen können. Wir besitzen auch Intermezzi für nur eine Person. Wenn aber gesagt wurde, daß das J. Eigenthum der Italiener geblieben ist, so darf das nicht so verstanden werden, als habe sich gar kein deutscher Componist in der Gattung von Singspielen versucht, sondern es soll nur so Viel heißen, daß alle Intermezzi italienisch sind: auch deutsche Componisten schrieben italienische, aber auch nur italienische, J., und unter den neueren derselben ist eins der beliebtesten „Pygmalion" von dem Sänger Wilh. Häser, der damit auf mehreren Theatern große Triumphe feierte. Ueberhaupt sind die meisten und berühmtesten Intermezzi auch von ihren Sängern selbst componirt worden. Ein wesentliches Erforderniß derselben ist das Recitativ, ohne welches sie nur Operettenscenen gleichen würden. Deshalb aber muß das Recitativ darin auch in jeder Hinsicht gut bearbeitet seyn und meisterhaft vorgetragen werden, wenn nicht aller Eindruck des Ganzen verloren gehen soll, und wir irren wohl nicht, wenn wir eben in diesem Umstande den Grund von dem gänzlichen Mangel deutscher J. suchen. Nicht allein daß die deutsche Sprache sich nicht so gut als die italienische zu einem wahrhaft musikalischen Recitative eignet, sondern auch die meisten deutschen Sänger, und namentlich die komischen, welche die eigentlichen Intermezzisänger seyn müssen, verstehen bei Weitem nicht so gut als die italienischen Buffi, ein Recitativ vorzutragen. In dem Aufsatze „über das italienische Intermezzo" in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1800 pag. 865 ff. wird ein Vorschlag zur Hebung dieses Uebels gemacht, der wohl Beachtung verdiente, aber leider noch nicht beachtet worden ist. Wir sehen auf deutschen Theatern, wo sonst Elmenreich mit seinem Vortrage glänzte, fast gar kein Intermezzo (auch kein italienisches) mehr, und auch auf den italienischen sind sie seit den letzten Decennien, eigentlich schon seit Bianchi's Rücktritte, seltener geworden. Hier wie dort vertreten meist Entreacts ihre Stelle, oder die Zeit zwischen den Opern-Acten wird dem Publikum zu lauter Unterhaltung überlassen. Dr. Sch.

Interpunktion. Wenn gleich Rede- und Dichtkunst, ihre Werke in möglichster Vollkommenheit darzustellen, der Menge Zeichen, deren die Tonkunst zu ähnlichem Zwecke bedarf, sich nicht bedienen wollen, und vom Vortragenden billig verlangen, daß er das hierzu Nothwendige aus sich selbst nehme, so ist es doch nicht zu umgehen gewesen, gewisser Merkmale sich zu bedienen, um einem möglichen Doppelsinne zu begegnen, und Trug und Wahrheit streng von einander zu unterscheiden. Diese Zeichen werden grammatische Pausen, Interpunktion, genannt, und sind: das Comma (,), das Semicolon (;), das Colon (:), das Fragezeichen (?), das Ausrufe-

zeichen (!), die Parenthese ( ), der Punkt (.). Damit nun Wort und Tonklang nicht im Widerspruch stehen, wodurch das Ganze in ein Zerrbild ausartet, so muß auch der Componist diesen Zeichen auf das strengste Genüge leisten. So leicht nun aber die Comma, Punkt, Frage- und Ausrufungszeichen im Tonklange wiederzugeben seyn möchten, so schwer sind es die Semicolon, Colon u. Parenthese. Das erste dieser letzteren Zeichen läßt noch eine Gedankenfolge erwarten, das andere jedoch verlangt sie streng, und eher endet man mit Frage- und Ausrufungszeichen, denn mit dem Colon; die Parenthese aber, ist sie nicht kurz, und läßt sie sich nicht recitativisch behandeln, wird dem Componisten, zu einer vollendeten Composition, allezeit ein Anstoß bleiben. Unsere Dichter, in der Regel ohne musikalische Kenntnisse, machen dem Componisten in dieser Hinsicht die Arbeit oft gar schwer; besonders aber in ihren Liedern, welche, sollen sie Gemeingut werden, nur die Composition der ersten Stanze dulden, nach welcher alle folgenden Stanzen sich fügen müssen. Hier ist des Anstoßens, rücksichtlich der Interpunktion, oft kein Ende; und wenn gleich nicht der Laie, so fühlt doch der Sachkenner einen Widerwillen bei solchem Attentat gegen das Schöne, das Wahrhafte. Trachtet aber der Componist, dem Uebel abzuhelfen; führt er deshalb Einschiebsel ein, was häufig geschieht, geschehen muß, um das Ganze nicht in eine Negative aufzulösen, dann wird solch ein Stückwerk, das die Einheit selbst in ihrer Erhaltung stört, dem Ausübenden, wenn er die Nothwendigkeit einer solchen Abweichung nicht zu fassen vermag, ein Ekel. Nimmt der Componist endlich seine Zuflucht zum Melodienwechsel bei einigen, oder gar bei allen Stanzen, so hat er aus dem Liede eine Cantate gebildet, die es, seiner Natur nach, nicht seyn soll, nicht sein kann; und die Sittlichkeit gestehe es nur, daß, wenn Bürger's Balladen nun einmal gesungen werden sollen, wir lieber die Composition eines W e i ß hören, die zu all' ihren Stanzen, bei der Pfarrerstochter von Taubenhayn nur eine und dieselbe Melodie giebt, als die von Z u m s t e e g, die, durchaus componirt, sich mit dem Ausmalen des zu vollen Busens, des zu engen seidnen Röckchens u. s. w. befaßt. Den Deutschen zu erinnern, daß er in den Liedern eines Voß, Hölty, Stollberg, Matthison, Salis u. A. mit Schulzen's Musik das möglich Vollkommene der Interpunktion findet, möchte nicht nothwendig seyn, oder zu spät kommen, da er längst über sein Volkslied entschieden, und sich allen Nationen, die damit prangen, entgegengestellt hat. Im Uebrigen sehe man die Artikel A c c e n t, R h y t h m u s, P a u s e und T a c t f ü l l u n g. G.

Interrogativus, s. Accentus ecclesiastici.

Intervall — Zwischenraum, Entfernung. Jeder, auch der kleinste Fortschritt bildet einen Zwischenraum, der den Gegenstand, welchen wir verlassen, von jenem, zu dem wir uns wenden, trennt. Beide Objecte aber, und nicht das eine allein, bezeichnen das Intervall und sein Verhältniß, denn es kann die Entfernung des einen nicht bestimmt werden, ohne des andern zu gedenken, und in der Berechnung zu berühren. Es ist daher ganz falsch, wenn man in der Musik unter Intervall wohl schon den einzelnen Ton für sich versteht: Intervall ist der Raum, welcher zwischen zwei oder mehreren Tönen statt findet, das Verhältniß dieser Töne zu einander in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe, d. i. der verschiedenen Geschwindigkeit, mit welcher die Schwingungen ihrer tönenden Körper (Luft, Saite, Feder ꝛc.) geschehen, es ist das eigentliche Tonverhältniß, und in engerem Sinne das Verhältniß zweier durch Höhe oder Tiefe v e r s c h i e d e n e r Töne als entgegengesetzt dem Einklange, dem Verhältnisse zweier von g l e i-

cher Höhe oder Tiefe. Bei Berechnung eines solchen Tonverhältnisses, oder — mit anderen Worten — bei Abzählung der Intervalle unserer Tonleiter beginnt man stets mit dem tieferen Tone, und benamt dann die einzelnen Intervalle der Reihenfolge nach mit dem der in gleicher Reihe folgenden Zahl entsprechenden lateinischen Namen: Prime (von primus tonus — der erste Ton, von welchem die Berechnung ausgeht, und der der willkührlichen Annahme überlassen bleibt), Secunde (von secundus tonus), Terz (von tert. tonus), Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, None, Decime, Undecime ꝛc. In Folge der Einrichtung unserer Tonschrift kann man aber nur diejenigen Töne als Intervalle abzählen oder berechnen, welche in dem Liniensysteme verschiedene Stellen einnehmen, denn wollte man alle in der Musik gebräuchlichen oder gar möglich gebräuchlichen Intervalle abzählen, so würde unverhinderlich zwischen dem Namen eines Intervalles und dem Raume, den es auf dem Liniensysteme einnimmt, nicht selten ein offenbarer Widerspruch entstehen. Durch Anwendung der verschiedenen Versetzungszeichen nämlich sind 35 Töne innerhalb einer Octave in unserer Tonschrift möglich und in Betracht der musikalischen Orthographie (s. d.) oft sogar nothwendig; allein alle lassen sich auf die 8 Stamm- oder Haupttöne jener Octave zurückführen; und so sind denn im Grunde auch nur 8 bestimmte Intervallnamen dafür nothwendig und wirklich vorhanden. Wollte man z. B. das Verhältniß der beiden Töne c — f oder g — c, weil sie mit Inbegriff der chromatischen Töne eine Folge von 6, und in der Theorie mit Inbegriff der enharmonischen sogar eine Folge von 8 verschiedenen Tönen enthalten (c cis d dis e f, g gis a ais h c und c cis des d dis es e f, g gis as a ais b h c) eine Sexte oder Octave nennen, so wäre dieses der Natur unserer Ton-Schrift u. Sprache u. unsers Liniensystems völlig zuwider, da diese ursprünglich nur für diatonische Tonfolgen eingerichtet sind, und demnach c—f und g—c immer nur 4 verschiedene, eigens benannte Tonstufen, Intervalle, ausmachen (c d e f und g a h c), die dazwischen liegenden Töne mögen nun diatonisch oder chromatisch oder wohl gar auch enharmonisch aufgezählt, oder in der Tonschrift wirklich auch in einer Versetzung (Erhöhung oder Erniedrigung) gebraucht werden. Diese hat auf den Namen des Intervalls in keinerlei Weise und nirgends einen ändernden Einfluß: h—c ist eine Secunde und h—cis auch, d—f ist eine Terz und d—fis auch, d—g und d—ges und d—gis eine Quarte. Um indessen auch in der Tonsprache eine solche Verschiedenheit der Intervalle zu bezeichnen, wie sie hier in der Tonschrift schon dem Auge, und noch mehr in der Musik selbst dem Ohre sich darstellt, bedient man sich der Beiwörter rein, groß, klein, übermäßig und vermindert. Man spricht von reinen Quarten und Quinten ꝛc., großen und kleinen Terzen ꝛc., übermäßigen Sexten, verminderten Septimen ꝛc. Mit dem Prädicate rein werden alle die Intervalle bezeichnet, die nur eine einzige consonirende Gattung enthalten, und die sogleich die Eigenschaft der Consonanz (s. d.) verlieren, wenn auch nur ein Ton des Intervalls um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird. Von solcher Beschaffenheit sind die Octave, die Quinte und die Quarte. Nur diese drei Intervalle also können rein genannt werden, und bei keinem andern Intervalle läßt sich das Wort gebrauchen: es giebt (in der technischen Kunstsprache nämlich, in Beziehung auf die Stimmung können alle Intervalle rein heißen) keine reinen Terzen, Secunden, Sexten oder Septimen. Diese sind groß oder klein, welche Prädicate nämlich (in der technischen Kunst- oder Tonsprache) 1) nur allen denjenigen Consonanzen beigelegt werden, die auch im Falle einer Er-

höhung oder Erniedrigung um einen kleinen halben Ton ihre Eigenschaft als Consonanz noch nicht verlieren, und dann 2) den Secunden und Septimen insbesondere. Zu jenen Consonanzen gehören die Terzen und Sexten. Groß heißen die ersteren, wenn ihre Gränzen 3 halbe Töne umschließen, wie z. B. die große Terz c—e die Töne cis d dis; klein, wenn ihre Gränzen nur 2 halbe Töne umschließen, wie c—es die Töne cis u. d. Die Sexten heißen groß, wenn sie 8 halbe Töne in sich enthalten (c—a enthält cis d dis e f fis g gis); und klein, wenn sie nur 7 halbe Töne in sich enthalten (c—as enthält cis d dis e f fis g). In beiden Fällen aber sind die Terzen und Sexten noch wirkliche Consonanzen. Eine Secunde ist groß, wenn sie einen wirklichen ganzen Ton ausmacht, wie c—d; klein aber, wenn sie nur einen großen halben Ton ausmacht, wie h—c; die Septime heißt groß, wenn ihr Intervall 10 halbe Töne umfaßt, wie c—h, und klein, wenn ihr Intervall nur 9 halbe Töne umfaßt, wie c—b. Uebermäßig und vermindert sind wieder Prädicate, die nur solchen Intervallen beigelegt werden können, die schon eine oder die andere der vorigen Eigenschaften besitzen, und zwar ersteres allen reinen u. großen Intervallen, wenn dieselben noch um einen kleinen halben Ton vergrößert werden, was geschieht entweder durch Erhöhung (※) des obern, oder durch Erniedrigung (♭) des unteren, das Intervall begränzenden Tones, und letzteres Prädicat (vermindert) allen reinen und kleinen Intervallen, wenn dieselben noch um einen kleinen halben Ton verkleinert werden, was geschieht entweder durch Erniedrigung (♭) des oberen, oder durch Erhöhung (※) des unteren, das Intervall begränzenden Tones. So wird z. B. die reine Quinte c—g eine übermäßige, wenn man das g vermittelst eines Kreuzes in gis erhöht oder c vermittelst eines b in ces erniedrigt (c—gis oder ces—g), und die große Secunde c—d eine übermäßige, wenn man d in dis erhöht 2c. Die reine Quinte c—g wird eine verminderte, wenn man g in ges oder c in cis verwandelt (c—ges oder cis—g), und die kleine Septime c—b wird eine verminderte, wenn man c in cis oder b in bb (heses) verwandelt (cis—b oder c—bb). Gewiß reichen für Jeden diese wenigen Beispiele zur nähern Verständigung des Gesagten hin. — Kommen wir nun zu dem, was man unter einfachen, doppelten, dreifachen 2c. Intervallen versteht. Nehmen wir unser Tonsystem zu 4 Octaven an, so besitzen wir, streng genommen, nach dem Bisherigen eigentlich auch 28 verschiedene Arten von J., denn jene 4 Octaven enthalten eben so viele verschiedene Stufen in dem Liniensysteme. Allein theils hat die Gewohnheit, theils aber auch eine größere Deutlichkeit und Leichtigkeit im Ausdrucke u. in der Berechnung es üblich gemacht, daß — wie oben schon angedeutet — wir die Intervalle nur bis zur Octave, höchstens bis zur Terzdecime abzählen und mit eigenen Namen belegen. Letztere Erweiterung darin haben einige Accordbildungen, von denen an ihrem Orte die Rede ist, nöthig gemacht. Alle Intervalle, welche über die 13te Stufe, von einem angenommenen Grundtone an gerechnet, hinausgehen, werden wieder in das erste Verhältniß zu dem Grundtone gesetzt, d. h. mit demselben Namen belegt, als wären sie in jenem ersten Zwischenraume von 13 Stufen enthalten, weil sie dem Namen und ihrer praktischen und theoretischen, äußeren und inneren, Bedeutung nach im Grunde dieselben Töne sind, nur in einer verminderten Größe ausgeübt. Das Intervall C—G heißt eine Quinte, und C bis eingestrichenes g ebenfalls. Kommt nun der Fall vor, daß auch in der Tonsprache, dem technischen Ausdrucke, ein solches größeres Intervall oder überhaupt näher bezeichnet werden muß, ob ein benanntes Intervall in der Octave seines Grundtones oder einer anderen

enthalten ist, so geschieht dies durch den Beisatz von einfach, doppelt, dreifach *rc.* Ein einfaches Intervall ist demnach ein innerhalb einer Octave, ein zweifaches oder doppeltes ein innerhalb zwei Octaven, ein dreifaches ein innerhalb drei Octaven *rc.* liegendes oder enthaltenes Intervall: c—g ist eine einfache, c—eingestr. g eine doppelte, c—zweigestr. g eine dreifache Quinte *rc.* In einer andern Beziehung und Bedeutung wird auch wohl die Secunde für sich ein doppeltes Intervall genannt. Dieselbe kann nämlich in der Harmonie auf zwei ganz verschiedene Arten gebraucht werden, ohne ihre erste Stelle im Liniensysteme, also ihr ursprüngliches Verhältniß einer zweiten Stufe zum Grundtone (c—d=1—2) zu verlassen: einmal als wirkliche Secunde, und das andere Mal als eigentliche None; als Secunde, wenn das untere Ende des Intervalls, der Grundton, dissonirt, wie z. B. bei a, und als None, wenn sie selbst, als oberes Ende des Intervalls, den Character einer Dissonanz erhält, wie bei b:

a. b.

Aehnlich verhält es sich mit der Quarte, die, da sie auch als dissonirende Undecime gebraucht, und in diesem Falle zum Unterschiede von der consonirenden Quarte auch so genannt wird, bei einigen Theoristen ebenfalls ein doppeltes Intervall heißt. — Eine fernere Eintheilung der Intervalle ist in Stamm- und abstammende (abgeleitete) Intervalle. Die ersteren, die auch die natürlichen heißen, sind zunächst die Intervalle, wie sie von einem angenommenen Grundtone an der Reihe nach aufwärts folgen, z. B. c d e f g a h c, in der Zifferschrift bezeichnet durch 1 2 3 4 5 6 7 8 = Prime, Secunde, Terz *rc.* Durch Umkehrung dieser Intervalle entstehen dann die letzteren, die abstammenden oder abgeleiteten. Ein Intervall umkehren heißt in diesem Falle nichts Anderes, als das tiefere Ende desselben um eine Octave höher oder das höhere Ende um eine Octave tiefer setzen, wie z. B. bei der Quinte c—g, wenn man das c in eingestr. c verwandelt (g—eingestr. c) oder das g um eine Octave tiefer in G (c—G). Auf beide Weise aber wird aus der ursprünglichen Quinte eine Quarte. Man sieht: es ist dies gerade das entgegengesetzte Verfahren von der früheren Vergrößerung der Intervalle, wodurch die doppelten, dreifachen *rc.* entstehen. Beide Stufen eines Intervalls werden dadurch in ein ganz anderes Verhältniß hinsichtlich der äußeren Klangerscheinung zu einander gesetzt, ohne jedoch das frühere harmon. Verhältniß desselben im Grunde aufzulösen. Zählen wir nun, um diese Art der Verwandlung der Intervalle näher kennen zu lernen, die Töne einer Octave auf, und setzen sie sogleich in entgegengesetzter Ordnung darunter:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1.

Die Prime wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte u. umgekehrt die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde, und die Octave zur Prime. Einige nennen insbesondere auch nur die Prime, Terz, Quinte und Septime die Stamm-Intervalle, und die Secunde, Quarte, Sexte und Septime die abstammenden, weil diese aus jenen hervorgehen. Im Grunde ist das dasselbe, und eine eigensinnige Spitzfindigkeit in der Eintheilung führt hier nur zu

Spielereien. Von Wichtigkeit sind bei dieser Umkehrung nur noch die, übrigens ganz natürlichen Erscheinungen, daß alle, oben näher bezeichneten, reinen Intervalle wieder zu reinen, die großen aber zu kleinen und die kleinen zu großen, und die übermäßigen zu verminderten und umgekehrt die verminderten wieder zu übermäßigen werden: die reine Quinte nämlich wird — um ein Beispiel anzuführen — zur reinen Quarte (c—g zu g—c), die große Terz aber zur kleinen Sexte (c—e zu e—c), die kleine Septime zur großen Secunde (c—b zu b—c), die verminderte Quinte zur übermäßigen Quarte (c—ges zu ges—c), und die übermäßige Secunde aber zur verminderten Septime (c—dis zu dis—c). Es liegt hierin das erste, das Grund-Prinzip des doppelten Contrapunkts, weshalb denn auch unter diesem Artikel, wie überhaupt in den zum Contrapunkt gehörigen Artikeln das Weitere darüber nachgelesen werden mag. — Ueber das äußere, mathematische Verhältniß aller Intervalle nun, seine Berechnung und Bestimmung, die das Wesen der Canonik (s. d.) ausmachen, haben wir uns hier nicht weiter zu verbreiten, da dies Gegenstand der Artikel Addition, Akustik, Verhältniß und der dahin gehörigen ist, die denn auch das möglichst Ausführliche darüber enthalten. Vergleiche man in solcher Beziehung auch die einzelnen Artikel der namhaften Intervalle, als Prime, Secunde, Terz rc., auch Ton, die sich zugleich über ihre besondere Eintheilung auslassen. — Und so fügen wir endlich nur in ästhetischer Beziehung noch Einiges bei. Die — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — Naturgeschichte des Tones, auf welche näher einzugehen jedoch nicht hier der Ort ist, erzählt von den wunderbarsten Wirkungen der gesammten Klangwelt auf besonders höher organisirte Wesen. Solche Bedeutsamkeit haftet indessen nicht an dem einzelnen Tone für sich, wenn auch dessen Schwingungen schon alles Daseyn mächtig zu erschüttern vermögen; sondern in der Verbindung erst erhalten die Töne ihren bestimmteren Charakter, der dann zuvörderst näher nachzuweisen ist in den einfachsten Combinationen der verschiedenen Intervalle (ein Intervall bildet sich, wie oben gesagt, nur durch Vergleichung wenigstens zweier Töne). Freilich können wir auch diese Untersuchung hier nicht mit erschöpfender Wissenschaftlichkeit führen, da eine solche sich keineswegs so streng an das gewohnte Tonsystem binden würde, wie wir dasselbe hier stets im Auge zu behalten haben, u. gegen dessen tyrannische Alleinherrschaft sich allerdings, besonders in Absicht auf den Ausdruck, Manches einwenden läßt. Es giebt nämlich bei den Völkern fremder Erdtheile noch andere, dem verwöhnten Ohre gebildeter Europäer selbst wohltönende Tonverhältnisse. So bemerkt Lichtenstein in seiner „Reise im südlichen Afrika" Thl. 2 pag. 379 und 551, daß die Musik der dortigen Völker durchaus nicht in unsere diatonische Tonleiter passe, dennoch aber einen ganz eigenen Reiz habe, weil die Intervalle, obgleich nicht die unseren, demungeachtet in einem gefälligen, dem Ohre verständlichen Verhältnisse stehen. Ja die Volksmelodie in Europa selbst zeigt hier schon bedeutende Abweichungen. Man denke nur an das Saltarello der Süditalier. Die Gaëlen in den schottischen Hochlanden bewahren, frei von allen Fesseln, ein uraltes, ihnen wahrscheinlich aus Asien zugekommenes Fünfton-System, in welchem die Quarte und Septime gänzlich fehlen: Intervalle, welche selbst die musikalischen Schweizer und Tyroler, die sie doch in ihr Tonsystem aufgenommen haben, sogar in ihren Volksgesängen selten rein treffen, unsrer Anfänger im Gesange und Saitenspiele nicht zu gedenken. Es muß also in den Intervallen selbst etwas natürlich Tiefbedeutsames liegen, das die einen von den anderen in jeder Hinsicht auch

psychisch genau unterscheidet. Und neuere Tongelehrte ahnen das auch immer mehr und mehr, und Einer derselben (A. B. Marx in seiner „Kunst des Gesanges“ § 863—871) bemerkt höchst treffend, daß ein großer Theil der Verbotsgesetze in unseren Theorien der Composition auf einem dunkeln Gefühle des den Intervallen inwohnenden Sinnes beruhe, und giebt selbst manche darauf bezügliche, höchst schätzbare Bemerkungen, denen wir denn auch hier mit Seidels „Charinomos“ folgen. In der Natur der Sache scheint's ja auch schon zu liegen, daß, wenn Höhe und Tiefe der Töne für sich schon die Seelenstimmung im Allgemeinen zu bezeichnen vermögen, die besonderen Beziehungen unsers innern Lebens nothwendig noch näher müssen ausgedrückt werden können durch das Maaß des Tonfalls, das Intervall. Auf deutliche Wirklichkeit kommt's natürlich dabei nicht an, sondern nur auf ästhetische Andeutung, wie bei allem Kunstausdrucke. Zunächst zerfallen die Intervalle — um sie nun von dieser Seite näher zu betrachten — für den sinnlichen Eindruck in consonirende und dissonirende Klänge. Jede Consonanz erheischt nothwendig eine gewisse Entfernung der Töne von einander; je mehr dieselbe bis zum gänzlichen Gegenüberstehen zunimmt, desto größer ist die harmonische Befriedigung. So ist die Terz minder consonirend als die Quinte, und diese wiederum minder als die Octave, welche als die vollkommenste Consonanz, als identische Einheit erscheint. Die Prime hat noch einmal so viel Masse als die Octave, diese dagegen die doppelt schnellere Schwingung, und so sind Beide eigentlich einander gleich, indem die eine, gegen die andere betrachtet, den Mangel der Fülle ersetzt durch Bewegung. Daraus geht nun das verschiedene Verhältniß der Dissonanzen von selbst hervor: je weniger 2 Töne in einer gleichsam symmetrischen Form einander gegenüber stehen, desto mehr dissoniren sie (man sehe Consonanz und Dissonanz). Alle Consonanzen haben etwas Beruhigendes in sich, beschwichtigen der Leidenschaften brausende Stürme, bringen der Seele des Hörers Frieden; die Dissonanzen dagegen zeigen stets etwas unstät Hinwegstrebendes, malen alle psychischen Erregungen. Consonanzen sind Liebe gleichsam, Dissonanzen sind Haß; die beiden Pole aller inneren Bewegung treten also uns hier entgegen als allgemeiner den Intervallen inwohnender charakteristischer Ausdruck. Dieser muß aber auch einen, jene Pole gewissermaßen verbindenden rhythmischen Charakter haben, und den finden wir im Besondern. Die Prime ist eigentlich Nichts als der nothwendige Anfang, aus dem alles melodische oder harmonische Verhältniß erst hervortreten muß; für sich erscheint sie als das Bild der gänzlichen Abgeschlossenheit in sich; himmlischer Frieden wohnt in ihr; alle Differenzen des Lebens, welche im nachahmenden Spiele der Töne die übrigen Intervalle darstellen, sind aufgelöst in dieser ursprünglichen Einheit. Wie aber im Keime stets alle daraus kommenden Entwickelungen enthalten seyn müssen, so auch bricht noch innerhalb der engen Umgränzung dieses Intervalls bereits die Dissonanz grell hervor: in der übermäßigen Prime nämlich, wo wir nur den Schrei eines wilden Zerfallenseyns in Leidenschaft vernehmen. So in Mozart's „Don Juan“, wo die ganzen 2 Tacte des Allegro der Ouverture die übermäßige Prime mächtig bedeutsam ertönt. Sonderbar genug hat man gerade hier dieses Intervall wohl schon für eine kleine Secunde oder eine musikalische „Licenz“ (!) erklären wollen, und begriff nicht den tiefen Sinn, mit welchem Mozart hier in diesem einzigen Intervalle schon fast den ganzen Charakter Don Juan's darlegt. Die Secunde im dissonirenden Zusammenklange ist ein vielbedeutendes Intervall. In ihm liegt ein Ausdruck des höchsten Mißbehagens, des spot=

tenden Hohnes und einer niedern, unstät hinwegstrebenden Sehnsucht, die sich unwillkührlich des Hörers bemächtigt. Freudig vernimmt derselbe stets ihre Auflösung in der Terz, oder zuweilen auch Prime. In melodischer Fortschreitung dagegen ist die Secunde die einfachste, naturgemäßeste Bewegung, weshalb sie denn auch in der rohen Musik aller fremden Völker dergestalt vorherrscht, daß man hier beinahe gar kein anderes J. vernimmt. In dieser ihrer einfachen und sicheren Bewegung hat sie stets den Charakter friedlicher Ruhe. Ihre Trauer wie ihre Lust ist jederzeit sanft gemäßigt; mit süßem Schmeicheln legt sie die in ihren Tonfolgen deutlich ausgedrückten Gefühle dem Hörer ans Herz. Die hohe charakteristische Bedeutsamkeit der Terzen bedarf kaum einer besonderen Erwähnung. Schon durch eine anscheinend unbedeutende Verrückung ihrer Gränze bestimmen sie ja schon den Charakter einer ganzen Tonart, ob Dur oder Moll! Die Ursache hievon liegt gewiß in einer größeren oder geringeren Befriedigung der Quinte, welche zu der kleinen Terz z. B. immer ein milderes Verhältniß hat, und diese Milde theilt sich dann der ganzen Tonart mit, so daß sie nicht mit Unrecht die weiche heißt. Die kleine Terz liegt nämlich noch zu secundenartig, der Secunde noch zu nahe, und ist folglich noch ungleich weniger consonirend als die große, klagt daher aber auch stets in mehr oder minder heftiger Bewegung, und niemals herrscht da, wo sie vortönt, eine wirklich vollkommene Ruhe und Beruhigung, welche die große Terz hingegen stets schafft, da sie der nicht mehr beengten Prime als nächstes consonirendes Intervall gegenüber steht, und in ihrer größeren Freiheit bereits eine solche Bestimmtheit für sich erlangt, daß eine Folge großer Terzen sehr hart klingt, und den Charakter des Widerspruchs annimmt. Die Quarte, dieses in mehrfacher Hinsicht so fremdartige Intervall, bildet zwischen den sieben Tönen der Leiter die Mitte, und schwankt in solcher Stellung gewissermaßen hin und her zwischen Con- und Dissonanz; doch neigt sie sich eigentlich mehr zur letzten, und hat als solche, zunächst überschreitend die so charakteristische Terz, den Ausdruck des entschiedenen Hinaustretens in die Stürme der Leidenschaft, deren Erregtheit sie besonders als Tritonus oder übermäßige Quarte in solchem Grade darstellt, daß die höchste Sehnsucht eintritt nach einer Auflösung in die beruhigende Consonanz. Die Quinte ist, wie vorhin schon angemerkt, nächst der Octave die vollkommenste Consonanz, und das ist denn auch der Grund von ihrer einerseits so großen Charakterlosigkeit. Erst muß die vermittelnde Terz dazwischen treten, ehe man weiß, in welchem Verhältnisse sie zu der Prime steht, und ehe wir noch zu dem deutlichen Bewußtseyn einer Wirkung ihres Klanges gelangen. Anderseits aber ist dieses entschiedene, bestimmt abgränzende Gegenübertreten ihrem Grundtone von besonderer Wichtigkeit. Sie wird zur eigentlich herrschenden Dominante dadurch, und begründet als solche, bis zum Quintenzirkel der Stimmung hinab, ziemlich den größten Theil der wesentlichsten musikalischen Gesetze. Die Sexte ist als umgekehrte (kleine) Terz diesem bedeutsamen J. auch in vieler Hinsicht nah verwandt. Auch sie ist eine unvollkommene Consonanz, die, weniger ineinander klingend mit der Prime als die Octave und Quinte, eben deshalb von angenehmster Wirkung ist für das Ohr. Der schon ziemlich weite Schritt ihres Umfangs deutet zwar beständig auf ein erregteres inneres Leben hin; da sie aber noch Consonanz ist, so erscheint hier stets nur ein Ausdruck schöner Leidenschaftlichkeit, in dem der Friede der Seele nicht eigentlich getrübt, ja im Gegentheil gewissermaßen vorbereitet wird. Nur entfernter spricht das Bedürfniß nach einer gleichsam mehr von Außen herstammenden Beruhigung sich aus (vergl. d.

Art. Sequenz, und wir erinnern beiläufig an den Sextengang in der Arie „Ach! die Gattin ist's ꝛc." in Romberg's „Glocke"). Die Septime, und namentlich die kleine, hat den lebhaftesten Ausdruck des Schmerzes. Eine hohe, innere Zerfallenheit tritt hier hervor, die nach einer beruhigenden Auflösung sich sehnt, wie etwa eine Seele, deren Harmonie zum irdischen Seyn auf eine harte Weise gestört ist. Daher ward dieselbe denn auch dem früheren Mysticismus ein passendes Symbol des nicht zur Einheit mit dem Göttlichen hindurch gedrungenen Lebens, und Oswald sagt in solcher Ansicht von diesem J. in seiner „Analogie der geistigen und leiblichen Geburt" pag. 14: „der Mensch, der noch in seinem natürlichen Zustande ohne nähere Verbindung mit seinem Heilande sich befindet, stehet gegen ihn, der der Grund alles Lebens und Seyns ist, in dem Verhältnisse, wie die Septime zu ihrem Grundtone, in welchem zwar eine Harmonie ist, die aber ohne Auflösung, Uebergang und Vereinigung mit dem Grundtone keinen Bestand und keine Befriedigung für den Geist gewährt." Alle solche sinnbildlichen Darstellungen beruhen zum Theil auf einer tief im Hintergrunde liegenden Wahrheit, und deshalb glaubten wir denn auch wenigstens ein Beispiel von solcher einst so vielfachen Deutung der Intervalle hier anführen zu dürfen. In der Octave, als dem Abbilde der Prime, findet sich natürlich auch dasselbe Wesen und derselbe Character wieder, wegen des verdoppelten Schwingungsmaaßes jedoch auch gesteigert zu einer höheren Potenz. Sie ist die bestärkende Wiederkehr des Anfangs, dadurch aber auch die natürliche Gränze aller vor ihr eingetretenen Bewegungen, die zu ihr oder zu dem Anfangstone hindeuteten. Mit dieser Octave beginnt nun aber auch eine neue Folge derselben Tonverhältnisse und Bewegungen, nur in erhöhterem Zustande, und daher zeigt denn die None den allgemeinen Character der Secunde; ganz besonders aber gelangt in ihr, und im möglichst gesteigerten Grade, die stürmische Sehnsucht zum Ausdrucke, welcher, wenn die Septime in dem wunderbaren Sept-Nonenaccorde sich noch hinzugesellt, mit zauberischer Allmacht das gleiche Gefühl erweckt in der Seele des empfänglichen Hörers. Ziemlich gleich wie mit der None verhält es sich mit der Decime als doppelter Terz (s. oben). Indessen ist sie mehr noch als diese erhaben über alle Leidenschaftlichkeit, denn mit ihr beginnt das Reich der sog. weiten Harmonie, die gegen die engen Tonlagen innerhalb einer Octave betrachtet, stets der wundervollste Ausdruck ist der Erhebung und Heiligung. Und so behauptet denn auch der Aufschwung in die Decime unter den verschiedenartigsten Nuancirungen diesen Character. Die Undecime ist doppelte Quarte; sie mischt dem Character dieser aber auch noch den Ausdruck eines gänzlich in sich zerfallenen und übermäßig erregten Wesens bei. Die verminderten oder übermäßigen Intervalle bleiben mehr oder weniger ihrem Stamme verwandt. Marx sagt a. a. O. von ihnen: „alle kleinen J. haben den Character der großen, aus denen sie entstanden sind, aber in einem unvollkommenen Zustande der Schwäche. So zeigt die kleine Secunde zwar eine ruhige, aber unkräftig matte Bewegung; die kleine Terz hat zwar eine Bestimmtheit, aber ohne eine mehr hervortretende Kraft, und die verminderte Septime wird zur weichen, hoffnungslosen Sehnsucht. Alle übermäßigen Intervalle zeigen den Charakter der großen in dem Zustande der höchsten Ueberspannung; die Secunde wird hier zur schmerzlich empfundenen Bewegung, und die übermäßige Quinte verlangt so unstät nach weiterer Fortschreitung, daß alles festere Verhältniß zum Grundtone dadurch gleichsam verloren geht". Die Mehrdeutigkeit der Intervalle nach der herkömmlichen musikalischen Orthographie kommt

natürlich hier niemals in Betracht. Drieberg sagt auch in dieser Beziehung in seiner „prakt. Musik der Griechen" pag. 91: „die Musik ist nur einzig da für den Sinn des Gehörs, und was daher gleich klingt, das ist nothwendig auch an sich völlig gleich". Wer vielleicht hier mehr praktische Belege für vorstehende Charakteristiken vermißt, der entschuldige diesen Mangel mit der Enge des Raumes in einem encyclopädischen Buche. Und eine Betrachtung der Wirkungen der Intervalle in größeren Combinationen der consonirenden und mehr noch der dissonirenden Accorde gehört nicht hieher, sondern unter die einzelnen Artikel dieser Accorde. Indeß wollen wir den Verlangenden schon hier noch auf einige Werke aufmerksam machen, in denen auch darüber mit mehr oder weniger Ausführlichkeit und mit Umsicht gehandelt wird: Quantz, Anweisung zur Flöte, pag. 227 ff.: Böcklin, Fragmente zur höheren Musik, pag. 54 ff.; J. J. Wagner, Ideen über Musik (Leipz. allgem. musik. Ztg. 1823, Nr. 27, 28 u. 44). M.

Intonation, im Allgemeinen das Angeben der Töne durch Stimmen oder Instrumente, u. die Fähigkeit dazu. Doch wird das Wort in der Musik besonders in Beziehung auf den Gesang, die menschliche Stimme gebraucht, und in solcher Rücksicht vergleiche man darüber die Artikel Detonation und Stimme. Bei Instrumenten bedient man sich statt Intonation lieber des Wortes Ansprache, unter welchem Artikel ebenfalls das nöthig hieher Gehörige gesagt worden ist. Daß von einer reinen und richtigen Intonation, sowohl beim Gesange als Instrumentenspiele, wenn nicht der größte, so doch ein großer und wesentlicher Theil des Eindrucks abhängt, den eine Musik auf die Zuhörer macht, bedarf wohl kaum der Erinnerung. Es ist daher nicht zu weit gegangen, wenn viele Musiklehrer sogleich beim Beginn ihres Unterrichts zuerst und hauptsächlich nur auf eine reine Intonation und richtiges, reines Angeben der Töne halten; nur muß es mit Maaß, ohne Ermüdung des Schülers geschehen, der noch kein geübtes musikalisches Gehör, oder, wie man sagt, reines Gehör hat, welches doch und namentlich beim Gesange und beim Spiele der Blas- und Streich-Instrumente die erste und unerläßlichste Bedingung einer reinen Intonation ist. — Drittens wird das Wort Intonation, oder hier eigentlich intoniren, d. h. einen Ton angeben, auch in Beziehung auf die Zusammenstimmung eines Instruments oder eines Tones mit einem andern, also statt des richtigeren accordiren (s. d.) gebraucht. Vergl. dabei auch den Art. Angeben (einen Ton). — Und endlich viertens versteht man unter Intonation auch den in einigen Gegenden gebräuchlichen Altargesang (Antiphonar) des Predigers, der von einem Chore oder der gesammten Gemeinde beantwortet wird. S. Antiphonie.

In der Orgelbauersprache heißt intoniren: 1) Orgelpfeifen zur kunst- und regelrechten Ansprache zu bringen; 2) den Pfeifen einer Stimme gleich starken Ton geben. Diese höchst wichtige und eine sehr geübte Hand verlangende Kunst darf nur, und zwar besonders beim Intoniren der Labialpfeifen, unter Leitung eines sachverständigen und gewandten Künstlers, oder von Orgelbauern, die sich schon als bewährt in dieser Kunst zeigten, ausgeübt werden, weil jede Pfuscherei darin der Orgel Verderben bringt. Es verlange daher nie ein Kirchenpatron von seinem Organisten, daß er die Labialpfeifen seiner ihm übergebenen Orgel intoniren solle; ja er gebe nicht einmal zu, daß sich der Organist dazu aus eigenem Antriebe verstehe, wenn er sich nicht als dazu qualificationsfähig zu erweisen vermag, weil es der Pfeifenkrankheiten, und der Mittel, sie zu heilen, so vielerlei giebt, die richtig zu erkennen viel Praxis, welche nur ein schon lange praktizirender

Orgelbauer haben kann, voraussetzt. Falsche Heilmethode bringt leicht den Tod der Pfeife, und schlechte Intonation der Orgel ist verwerflich. Folgendes ist zur Abhülfe und Erkennung der am meisten vorkommenden Pfeifen-Krankheiten beim Intoniren zu wissen nöthig: Wenn eine metallene Labialpfeife zu schwach oder auch gar nicht anspricht, dabei aber dennoch aus der Luftspalte hinlänglich viel Wind ausströmt, so berührt dieser das Oberlabium entweder gar nicht, oder doch nicht genug, und es muß, nach Umständen, entweder ein- oder auswärts gebogen werden; kann das nicht zur Genüge geschehen, so wird der Kern höher oder tiefer gesetzt. Im ersten Falle leitet man den Wind nach Außen, im zweiten nach dem Innern der Pfeife. Hat eine Pfeife zuviel Wind, liegt der Kern zu tief, ist der Aufschnitt zu eng, oder steht das Oberlabium zu tief oder auch zu weit vor, so octavirt die Pfeife, d. h. ihr Ton schlägt in die Octave über, oder sie quintirt (schlägt in die Quinte über). Spricht eine Pfeife zu langsam an, so ist entweder der Kern zu hoch, oder das Oberlabium zu weit einwärts gebogen, oder es kann auch der Aufschnitt zu hoch seyn. Bei zu enger Luftspalte fehlt es dem Tone an Schärfe und Klarheit, bei zu weiter schlägt sie entweder über, oder giebt einen unsicheren, schwirrenden Ton. Fehlt einer Pfeife, deren Kern, Labium u. Luftspalte regelrecht und hinlänglich gut gerichtet sind, der volle und kräftige Ton, so kann dieser Fehler von zu engen Windführungen aus der Windlade oder von einer zu engen Pfeifenfußöffnung (Pfeifenfußloch) entstanden seyn. Soll ein Aufschnitt enger gemacht werden, so schneidet man den Körper über dem Kerne ab, verkürzt ihn um so Viel als nöthig, und löthet ihn wieder auf, oder man verlängert das Oberlabium durch Auflöthung eines Streifens Metall, was aber schwieriger wie das Abschneiden und Auflöthen des Pfeifenkörpers ist, und wobei das Labium leicht leiden kann. Ob ein Aufschnitt zu hoch ist, kann man daran erkennen, daß die Pfeife beim schwachen Anblasen einen anderen und tieferen Ton als bei vollem Winde angiebt. Ein zu enger Aufschnitt wird daran erkannt, daß sie sich schon bei schwachem Winde überbläst. Wenn der Ton einer Pfeife schnarrend ist, so steht sie einem Körper so nahe, daß sie diesen während ihrer Vibrirung berührt, oder sie hat eine zu weite Luftspalte, überhaupt zu viel Windzufluß, oder keine ganz feste Nath; zittert aber ihr Ton, so steht sie entweder nicht fest in ihrem Kessel, oder ist zu schwach von Metall, oder auch von ungleicher Stärke, so wie ihr Oberlabium zu weit auswärts gebogen seyn kann; rauscht ihr Ton, so ist die Luftspalte zu breit oder ungleich, oder das Oberlabium ist ungleich gebogen; sie verändert den Ton (variirt), wenn sie zu schwach und ungleich von Masse, der Aufschnitt nicht regelrecht, die Nath nicht fest ist, der Körper ein Sandloch, zu viel oder ungleichen Wind hat. Die Zungenstimmen werden am Mundstücke intonirt; spricht eine Pfeife wenig oder gar nicht an, so ist die Zunge vielleicht verborgen, verschoben, steht zu weit nach vorne oder nach hinten, ist nicht genug verkeilt, d. h. der zu ihrem Festhalten bestimmte Keil ist nicht tief genug in den Kopf getrieben, legt sich zu fest an die Rinne an, oder es befindet sich auf dem Rücken der Rinne in solcher Masse Grünspan, daß die Zunge nicht die ganze Fläche des Rinnenrückens beim Vibriren berühren kann, oder die Stimmkrücke steht so tief, daß die Zungenspitze so fest anliegt, daß sie der Wind nicht ergreifen, nicht vibriren lassen kann; das Mundstück ist zu lang oder hat eine schiefe Richtung, so daß die Zunge sich an den Stiefel lehnt; auch kann das Schallstück zu lang oder zu kurz oder auch verstopft seyn, oder kann es auch an gehörig starkem Windzufluß mangeln. Ein Ton zittert oder flattert bei zu schwacher und ungleich ge-

schliffener Zunge; ferner: wenn die Canalventile oder auch die Contraventile in den Stöcken zu leicht sind, wenn die Belederung nicht fest ist, oder sich bewegliche Körper in den Kondukten oder sonstigen Windführungen befinden, mit denen der Wind spielen kann. Eine breite Zunge mit tiefer Rinne giebt einen vollen, eine schmale Zunge und flache Rinne einen dünnen Ton; schwache Zungen geben einen leicht flatternden, mittelmäßig starke und gehärtete Zungen einen markigen, und sehr starke Zungen einen dumpfen Ton.

Intoniren, s. den vorhergehenden Artikel.

Intonireisen, Intonations-, Intonirblech, ist ein Instrument von starkem Eisenblech oder von geschmiedetem Eisen 8 — 10″ lang, ½″ breit, an einem Ende dünn u. schmal, fast spitz auslaufend, am andern Ende flach, gerade abgeschnitten und fast wie ein Meißel gestaltet, bestimmt zum Intoniren der Orgelpfeifen.

Intrade, ital. Entrada, dasselbe was Introduction (s. d.). Auch das lärmende, an keine Ordnung und keinen Zusammenhang gebundene schmetternde Blasen eines Trompeterchors, welches am Ende gewöhnlich mit dem länger ausgehaltenen Accorde auf der Dominante schließt, und nicht unwahrscheinlich zu den gewöhnlichen Intraden (Einleitungen) Veranlassung gegeben hat, pflegte man ehedem, ja zuweilen auch noch jetzt, eine Intrade zu nennen.

Introduction, lat. Introductio, ital. Introduzione, Einleitung, heißt im Allgemeinen eine Art von Vorspiel, wodurch das nachfolgende Tonstück so zu sagen recht eingänglich gemacht, u. des Zuhörers Empfänglichkeit dafür in bester Form gestimmt werden soll. Ehedem hatten nur größere Tonstücke, Sinfonien, Oratorien u. s. w., solche Einleituntungen. Heutzutage aber dürfen sie nirgends fehlen, weder bei Variationen, noch bei Rondo's, Potpourri's, Fantasien, Polonaisen 2c. Denn welcher Concertist möchte wohl ganz ex abrupto mit der Thüre ins Haus fallen, ohne vorerst durch ein Stillschweigen und Aufmerksamkeit gebietendes Präludium sein Auditorium gehörig zu bearbeiten? Daher ist denn auch diese Einleitung gewöhnlich feierlich ernst gehalten, und sticht um so schärfer ab gegen das meist tändelnd pikante Hauptthema; ja eben dem wirksamen Contraste zu Liebe fangen sogar unsere Tanzcomponisten schon an, ihren Walzern, Galopps, Cotillons 2c. ganz gewaltig pathetische Introductionen voranzuschicken, die, gleich Herolden, das parturiunt montes verkünden, und wozu — als Kehrseite — die hüpfenden Zwei- und Dreiviertel-Rhythmen den ridikülen Nachsatz bilden. Im engeren Sinne wird mit dem Namen Introduction das erste Musikstück bezeichnet, womit eine Oper beginnt, und welches unmittelbar auf die Ouverture folgt. Bei heroischen oder tragischen Stoffen umfaßt es herkömmlich einen großen Chor mit eingemischten Solostellen, auch bisweilen eine fortlaufende Scene. Komische Sujets machen eine Ausnahme: sie beginnen zum öftern mit einem Duett, Trio oder mehrstimmigen Gesangsstück, wohl auch sogar ohne Musik, gleich mit dem Dialog. Vormals pflegte man mitunter die Ouverture u. Introduction zu verbinden, ohne erstere förmlich abzuschließen, wie z. B. Gluck in der „Iphigenie auf Tauris"; Mozart im „Idomeneo", in der „Entführung", im „Don Giovanni" 2c. Weil nun aber die Ouverture (s. d.), als Grundriß des ganzen harmonischen Baus, auch einen bleibenden Totaleindruck hinterlassen soll, so ist man mit Recht von jener Mode abgekommen, und behandelt nunmehr beide Sätze, also auch die Introduction, gleich selbstständigen, von einander unabhängigen Tonstücken. 18.

Introitus (lat.), wörtlich: Eingang, Einleitung, also in der Musik dasselbe was **Introduction**; doch bediente man sich ehedem in der katholischen Kirche dieses Wortes insbesondere zur Bezeichnung derjenigen Bibelstelle, welche jedes Mal beim Beginne des Gottesdienstes gesungen wurde. Von einem Introitus, der anfänglich aus einem ganzen Psalme, später aber nur aus einem einzelnen Verse bestand, haben auch die Sonntage in der Fasten ihre Namen bekommen, z. B. Invocavit, weil an diesem Sonntage die Worte „Invocavit me, et ego exaudiam eum etc." den Intr. ausmachten.

Intus canere (lat.) — innerlich, inwendig singen, spielen, d. i. das mit geschlossenem Munde, summen, brummen; dann — einwärts, zu sich gewandt singen, spielen, d. h. das Instrument so halten, oder beim Singen so stehen, sich so halten, daß man selbst sein Spiel oder seinen Gesang besser als die Zuhörer hört. Es ist das, wenn es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, ein großer Fehler des **Vortrags** (s. d.). Man hört übrigens den lat. Ausdruck nur selten gebrauchen.

Inventionshorn, s. **Horn**.

Inventionstrompete, s. **Horn** und **Trompete**.

Inversio (lat.), **Inversion**, in der Stylistik u. Rhetorik diejenige **Versetzung** eines Wortes aus seiner ihm als Redetheil gebührenden gewöhnlichen Stelle an einen Ort, wo sein Begriff mehr herausgehoben und die Aufmerksamkeit mehr auf denselben gerichtet wird. Darin liegt nun auch schon Alles, was wir über diese Art der Inversion in der Musik zu sagen haben. Man versteht darunter zunächst die Versetzung der Textesworte eines Singstücks, wenn dieselben, nachdem sie bereits in der vom Dichter vorgeschriebenen Ordnung vorgetragen worden sind, ein oder noch mehrere Male wiederholt werden; z. B. die Worte: „Christen, lobt ihn, singt ihm Dank!" in der Wiederholung „singt ihm, lobt ihn, singt ihm Dank," oder: „Dank singt ihm, lobt ihn, singt ihm Dank!" Und es muß nun bei einer solchen Inversion der Worte in der Wiederholung genau darauf gesehen werden, daß diejenigen Wörter darunter, welche einen besonderen Accent haben, auch besonders hervorgehoben u. nicht matter behandelt werden, als es schon in der ersten vom Dichter vorgeschriebenen Ordnung geschieht; sonst ist die J. jedesmal falsch. Auch darf der Sinn des Ganzen nicht darunter leiden, und um dieses zu verhüten, ist es allgemeine Regel, daß zuerst die Worte nach der gehörigen Ordnung gesungen werden müssen, ehe sie versetzt werden. Die Inversion in der Musik kann und darf nur in der Wiederholung statt finden. **Wie** nun die Inversion geschieht, und ob auch **einzelne** Wörter dabei wiederholt werden dürfen, ergiebt sich aus dem Ganzen, aus dem Sinne und der Bedeutung der Worte dem Verständigen ganz von selbst, und der Unverständige wird auch bei der besten Belehrung nie das Rechte treffen. Die Wiederholung einzelner Wörter kann oft von großer Wirkung für den Nachdruck derselben seyn, z. B. in dem Satze: „Heil ihm, dem Herrn!" wenn das Wort „Heil", nachdem der Satz in der vorgeschriebenen Folge bereits gesungen ist, in der Inversion vielleicht: „Heil ihm, dem Herrn! dem Herren Heil! Heil! ꝛc." mehrere Male wiederholt wird. — In der eigentlichen **Tonlehre**, oder in Beziehung auf den eigentlich **musikalischen Satz**, versteht man unter Inversio oder Inversion auch das, was man gewöhnlich die **Umkehrung** nennt; s. daher diesen Artikel, auch **Doppelter Contrapunkt**. Man spricht von einer Inversio stricta, d. i. eine genaue, strenge Umkehrung. Auch das Wort **Evolution** (Evolutio) ist in diesem Sinne gebräuchlich.

Invetriatur, ist eine vom Orgelbauer Casparini erfundene Masse,
mit er die hölzernen Pfeifen der Görlitzer Orgel in= und auswendig be=
ch, und ihnen dadurch nicht nur eine auf ihren Ton günstig wirkende
asur gab, sondern sie auch gegen den Wurmstich sicherte. Es ist zu be=
ıern, daß die Mischung derselben ein Geheimniß blieb, das mit dem Er=
der ausstarb.

Invitatorium, in der römisch=katholischen Kirche die Antipho=
e, mit welcher auf den Psalm „Venite exultemus" geantwortet wird.

Joanelli, Petrus, mit dem Zunamen Bergamensis de Gaudino,
Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts. 1568 erschien von ihm zu
nedig ein „Thesaurus musicus" für 4—8 Stimmen, der sich noch jetzt
f der Bibliothek zu München befindet. — Ueber Ruggiero Joanelli
rgl. Giovanelli.

Joanini, nicht Giovanni, wie Gerber in seinem alten Ton=
nstler=Lexicon schreibt, und auch nicht um 1770, sondern um die Mitte
s vorigen Jahrhunderts, ungefähr bis 1760, Capellmeister an der Peters=
che zu Rom, war zugleich einer der vorzüglichsten Violoncellisten seiner
it, weshalb man ihn denn auch gewöhnlich nur in Italien Joanini de Violon-
lo nannte. Er hat Manches componirt, sowohl für Violoncell als andere
ıstrumente, auch Kirchenmusiken; in Deutschland sind nur einige Clavier=
ecen von ihm bekannt.

Joannes, s. Johann.

Joao IV., König von Portugal, als Herzog von Braganza geboren
04, ist der einzige gekrönte Schriftsteller, den die musikalische Literatur
fzuweisen hat. Bis in sein 36stes Jahr lebte er aus Neigung als Privat=
ınn ausschließlich den Künsten und Wissenschaften. Als jedoch die Por=
giesen das 60 Jahre lang getragene Joch der spanischen Herrschaft von
h warfen, ward er als rechtmäßiger Erbe der portugiesischen Krone von
nen zum König erwählt, und auf Zureden seiner Gattin bestieg er denn
ıch am 1. Sept. 1640 den Thron. Mit welch' großer Liebe aber er seinen
sherigen Studien anhing, beweiset, daß er auch jetzt, und ungeachtet des
riegs, welchen er nun mit den Spaniern zu führen hatte, denselben nicht
ıtreu wurde, und sogar jetzt erst mehrere Abhandlungen über musikalische
egenstände schrieb, auch componirte und in seinen Instrumentalübungen
st fleißiger war, als in den nöthigsten Regierungsgeschäften. Sein Lehrer
der Musik war Madre de Deos. 1659 erschien von ihm „Defensa de la
ısica contra la errada opinion de Olipso Cyrillo Franco", worin er die
te Musik gegen die neue seiner Zeit vertheidigt. 1666 ward diese Schrift ins
alienische übersetzt, wie auch die folgende, welche er 1654 herausgab: „Respues-
s a las dudas, que se pusieron a la missa: panis quem ego dabo". Zwei andere
ısikalische Abhandlungen von ihm: „Concordanzia de musica etc." und
'rincipios da Musica etc." betitelt, sind Manuscript geblieben. Indeß findet
an ausführliche Nachricht davon, wie von allen übrigen Werken dieses
önigs in „Anton. Caet. de Sousa hist." tom. 7. lib. 7. pag. 240 ff.; auch
Machado's Bibliothek Th. 2. pag. 574 ff. Von seinen Compositionen sind
74 zwei Motetten gedruckt, viele andere aber Manuscript geblieben; auch
saß er die ausgezeichnetste und vollständigste musikalische Bibliothek. Er
ırb am 6ten November 1656. Vorstellungen wegen seiner zu sehr be=
ıränkten und eingezogenen Lebensweise pflegte er mit den Worten zu er=
ibern: „Es decken ja alle Kleider den Körper und alle Speisen enthalten
ıhrende Säfte.".

Jodeln und Jodler, s. Tyrol und Tyrolienne.

Johann, aus Damaskus in Syrien gebürtig, daher auch lateinisch gewöhnlich nur Joannes Damascenus genannt, war dort anfänglich geheimer Rath des Saracenischen Fürsten. Durch die Untreue eines seiner Schüler aber, der seine Handschrift aufs Täuschendste nachzumachen verstand, ward er der Verrätherei beschuldigt und ihm die rechte Hand abgehauen, worauf er sich dann um 725 n. Chr. nach Jerusalem in ein Kloster begab. Hier beschäftigte er sich unter Leitung des Bischofs Cosmas hauptsächlich mit der Musik. Er soll bequemere Notenzeichen erfunden, auch viele Kirchen-Melodien componirt haben, und deshalb von seinen Zeitgenossen gewöhnlich nur Μελωδὸς oder Cantor genannt worden seyn. Er starb in jenem Kloster um's Jahr 1760. Die Bibliothek zu Wien besitzt eine Sammlung seiner Gesänge.

Johann von Mantua, daher lateinisch Joannes Mantuanus genannt, ein merkwürdiger musikalischer Schriftsteller des 14ten Jahrhunderts, geb. zu Namur, wo er sich in seiner Jugend hauptsächlich im Gesange auszubilden strebte. In Italien, wohin er frühzeitig kam, studirte er unter Victorino von Feltri neben den theologischen Wissenschaften auch die Musik. Darauf trat er als Mönch in ein Karthäuserkloster zu Mantua, woher sich denn auch sein Beiname Carthusius schreibt. Hier in Mantua erschien denn um 1380 auch seine berühmte musikal. Abhandl. „Libellus musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo etc.", worin er vom Choralgesange, vom Monochord, von den Consonanzen, den Kirchentönen, den alten Tonzeichen, der Solmisation und vom Contrapunkte handelt. Es wird dieselbe noch jetzt sowohl im britischen Museum als in der vaticanischen Bibliothek im Manuscript sorgfältig aufbewahrt.

Johann IV., König von Portugal, s. Joao.

Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar, geboren am 26sten December 1696, und gestorben auf einer Reise zu Frankfurt am Main am 1sten August 1715, war ein fertiger Violin- und Clavierspieler. Auf ersterem Instrumente unterrichtete ihn sein Cammerdiener Georg Christoph Eylenstein. Unter dem Lexicographen Walther studirte er die Composition, und nach dessen Aussage soll er gegen 20 namhafte Werke für Violine und Clavier componirt haben, von welchen aber nur 6 Clavierconcerte gedruckt worden sind.

Johann Georg II., Churfürst von Sachsen, geboren im Juli 1665 und gestorben am 20sten November 1698 an den Blattern, nachdem er 1686 seinem Vater in der Regierung gefolgt war, studirte schon von seinem vierzehnten Jahre an mit vielem Fleiße die Musik, und componirte auch Vieles, namentlich Kirchenmusiken. So setzte er unter Anderem auch zu dem am 2ten November 1679 gefeierten Friedensfeste den 117ten Psalm „Laudate Dominum omnes gentes", der nachher sich weit verbreitet hat und zum Oeftern aufgeführt worden ist.

Johann de Muris, auch Joannes de Muris, s. Muris.

Johann Cotto. Unter diesem Namen (Joannes Cotto) hat Gerbert einen der wichtigsten Tractate de Musica im zweiten Bande seiner musikalischen Schriftsteller abdrucken lassen, und zwar nach einem Manuscripte aus dem 12ten Jahrhundert. Die verschiedenen Exemplare, welche auf den öffentlichen Bibliotheken von diesem Tractate übrig sind, lassen uns wegen der Verschiedenheit ihrer Ueberschriften hinsichtlich des Verfassers in Ungewißheit. Gerbert meint, es sey dieser Johann kein An-

derer als der Scholastiker im Kloster St. Matthiä zu Trier, der nach dem Zeugnisse des Trithemius einem gewissen Lambertus 1047 im Amte gefolgt sey.

Johann von Fulda, Mönch, lebte gegen Ende des 9ten Jahrhunderts und war als Dichter und Tonkünstler ein Schüler von Rhabanus Maurus. Nach Gerbert's Versicherung soll er der Erste gewesen seyn, der in Deutschland Kirchengesänge (varia modulatione) in Musik setzte.

Johann, eigentlich Joannes Scotus, ein englischer Mönch des 9ten Jahrhunderts, war Lehrer an einer Musikschule zu Oxford. Der Geschichte zufolge lebten damals aber zwei Gelehrte dieses Namens in England, und welcher von Beiden nun dieser Musiklehrer war, läßt sich nicht entscheiden.

Johnson, 1) Eduard, ein englischer Componist, lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts zu London. Von seinen Werken findet man in dem „Triumph der Oriane" (London 1601) mehrere 5stimmige Gesänge. — 2) Heinrich Philipp J., zuletzt Königl. Schwedischer Capellmeister und Organist an St. Clara zu Stockholm, war ein Engländer von Geburt, kam aber in seinen jüngeren Jahren schon auf einer Reise durch Holland und Deutschland nach Schweden, wo er zuerst 1753 als Hofmusikus, dann 1755 als Organist und endlich 1763 als Capellmeister angestellt wurde. 1774 und 1775 war er wahrscheinlich noch am Leben, da in eben diesen Jahren zwei neue Opern von ihm: „Egle" und „Neptun u. Amphitrite', dort zur Aufführung kamen. Indeß scheint sein Todesjahr in die nächste Zeit darauf zu fallen; Gewisses ist darüber nicht bekannt. Seinen Ruf begründete er hauptsächlich als Organist. Zu Hülpher's historischen Abhandlungen über Musik schrieb er die Vorrede und dann auch eine kurze Beschreibung der Orgeln (pag. 301 ff.). Die 6 Orgelfugen, welche Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon unter dem Namen Johnson, als zu Amsterdam gedruckt, anführt, gehören ebenfalls ihm. Er gab sie auf der oben erwähnten Reise heraus, auf welcher er mehrere Jahre zubrachte, und sich hauptsächlich als Orgelvirtuos hören ließ. — 3) Bartholomäus J., englischer Componist und Violoncellvirtuos, feierte am 3ten October 1810 zu Scarlobourgh seinen hundertjährigen Geburtstag. Lord Mulgrave und über 70 andere angesehene Personen wohnten der Feier in der Freimaurerloge bei. Während der Abends veranstalteten musikalischen Academie spielte der Jubelgreis noch das Violoncell zu einer Menuett, welche er vor 60 Jahren componirt hatte. — 1815 erschien bei André in Offenbach „the battle of Belle-Alliance", eine militärische Fantasie für's Pianoforte, von einem gewissen Johnson. Daß dieser der letztgenannte Johnson gewesen, ist kaum zu glauben; wahrscheinlich aber ists einer seiner Nachkommen, von dem in Deutschland indessen nichts Näheres bekannt geworden ist. Die Composition selbst bedarf keiner näheren Erörterung; ihr Titel schon characterisirt sie. Uebrigens ist sie sehr schwer und dadurch merkwürdig, daß nicht allein alle Hauptmomente der Schlacht in ihr, wo nicht durch Noten, so doch durch beigesetzte Worte genau angegeben sind, sondern ihr sogar auch ein vollständiger Plan des Schlachtfeldes beigegeben ist.

Joly, ein Pariser Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, wahrscheinlich Violinvirtuos, componirte viele Duette für die Violine, auch für Guitarre und Flöte, Solo's für Guitarre (Sonaten und Variationen), für welches Instrument er auch zwei Schulen schrieb, deren eine unter dem Titel „l'art de jouer de la Guit. ou methode raisoonée etc." zwei verschiedene Auflagen erlebte. Ferner gab er heraus: Duette (Variationen und Polo-

naisen) für Harfe und Guitarre und für Harfe und Horn, und endlich eine nicht unbedeutende Anzahl Contretänze, die zu seiner Zeit, d. h. in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, viele Liebhaber fanden.

Jomelli, Nicolo, geboren 1714 zu Aversa (Burney giebt Avellino an), wo er seinen ersten Musikunterricht im Clavierspiel und Gesang vom Canonicus Muzillo erhielt. 1730 ging er nach Neapel, wo er im Conservatorio della Pietà de Turchini unter Prota und Marcini, nicht unter Durante, studirte; in der Folge gewann er sehr Viel durch den Umgang mit dem berühmten Leon, der des jungen Mannes Talent in seinen ersten Compositions-Versuchen erkannte und ihn lieb hatte. Von Einigen wird auch Feo als sein Lehrer angegeben, jedoch ohne hinlänglichen Grund. Der Marchese del Vasto-Avalos ernannte ihn zu seinem Capellmeister, als welcher er sich bald mit einer Oper versuchte: „l'Errore amoroso", welche 1727 namentlich durch Leo's Billigung großen Beifall erhielt. Seine zweite Oper „Odoardo", die er 1738 für Florenz schrieb, machte noch größeres Aufsehen, so daß er bereits 1740 nach Rom berufen wurde. Hier brachte er zuerst sein neues Werk „Ricimero, Re di Goti", auf das Theater, und 1741 „Astianatte", welche Oper die Römer so entflammte, daß sie den Maestro auf seinem Sitze im Orchester auf die Bühne trugen, unter einem Jubel, der nicht enden wollte. Seit dieser Zeit hatte ihn sein Glück bis zum ersten Lieblings-Componisten Italiens erhoben. Noch in demselben Jahre erhielt er einen Ruf nach Bologna, wo er die Oper „Ezio" schrieb. Das war also die Ursache, warum er nach Bologna reiste. Dagegen hat Piccini Folgendes verbreitet: J. habe sich dorthin begeben, um sich vom Pater Martini im Contrapunkte und im Style der römischen Capelle unterrichten zu lassen, damit er das Examen in Rom bestehen könne, was vorhergehen mußte, ehe er päbstlicher Capellmeister werden konnte. Nach kurzem Unterricht sey J. wieder zurück gekommen und habe sich der Prüfung unter der Bedingung unterworfen, daß sich seine Examinatoren nach der Prüfung von ihm examiniren lassen müßten. Des andern Tages habe er die Capellmeistersstelle zu St. Peter ohne Examen erhalten. So häufig dies auch als geschichtliche Thatsache erzählt worden ist, so ist es durchaus nichts weiter als ein hübsches Anekdötchen. Der Maltheser-Ritter Santarelli, damaliger Sänger an der päbstlichen Capelle, welcher sie auch viele Jahre dirigirte, bezeugt die Unwahrheit der Erzählung ausdrücklich, und fügt hinzu: Allerdings würde man den Jomelli gern an der Spitze der päbstlichen Capelle gesehen haben, ohne ihm vorher eine Prüfung anzutragen, wenn er sich nur in solcher Jugend hätte binden lassen wollen. Daß aber Jomelli, welcher sich der Oper wegen in Bologna aufhielt, dort wirklich die Hülfe des gelehrten Pater Martini zu seiner Vervollkommnung benutzte, ist zuverlässig und gereicht ihm zur Ehre. Uebrigens kehrte der hochgepriesene Componist bald nach Rom zurück, wo er nach Piccini's Angabe noch 7 bis 8 Opern in Musik setzte, unter denen sich vorzüglich „Astinax", „Iphigenia" und „Cajo Mario" auszeichnen. In der letztgenannten hebt Piccini vor Allem die bewunderte Arie heraus: „Sposo io vado a morir". Nach Anderer Berichten soll er in Rom 14 Opern geschrieben haben, ohne diejenigen, die er während der Zeit für andere Städte schrieb. Beide Nachrichten lassen sich vereinigen, sobald man bemerkt: Piccini redet nur von großen Opern, während Andere auch geringfügigere Werke des beliebten Mannes erwähnen. Damals fand man seine Melodien so geistreich, edel und einschmeichelnd, daß man ihn nicht blos den Reizenden nannte, sondern ihn überhaupt zum größten musikalischen Genie seiner Zeit erhob. Seine Instrumentalbegleitung,

so einfach wir sie jetzt nennen müssen, schien doch schon damals Einigen viel zu betäubend. Dennoch konnten auch selbst seine Gegner nicht umhin, ihm Wirksames zuzugestehen. Vorzüglich wirkte die damals neue Art, die Bässe oft staccato erklingen zu lassen. Sein sorgsames Halten auf ein bestimmtes piano und forte des Orchesters erhöhte den Effect ungemein, und sein crescendo und diminuendo fiel so sehr auf, daß man es ihm nicht selten als eine neue Erfindung zuschrieb. Den Violinen namentlich gab er mehr als damals gewöhnlich zu thun, wodurch er ein regsameres Leben in das Ganze brachte, weshalb man ihn auch als den Hersteller eines frischeren Colorits anzusehen pflegt. Unter seinen zu Rom geschriebenen Opern sind noch namhaft zu machen: „Andromache“, „Merope“, „Semiramide“, „Sofonisbe“, „Tito Manlio“ und „Armida“. Damals lebte ein kaum 22jähriger Portugiese, Terradellas, in Rom, voller Anlagen und Bildung in der Tonkunst, welcher mit der Leidenschaft der Jugend einen Ernst des Ausdrucks verband, daß er um der Anmuth der Melodie oder um eines Sängers willen nie die Wahrheit einer Situation opferte. Damit verband er eine Tiefe harmonischer Kenntniß, die Jomelli entweder nicht besaß oder doch als Italiener lange nicht so hoch hielt. Dieser Feuerkopf war Jomelli's Nebenbuhler geworden. Bald genug hatten sich lebhafte Parteien gebildet; der Portugiese hatte die Kenner und ernsteren Liebhaber, Jomelli dagegen die Sänger und das große Publikum für sich. Terradellas zeichnete sich aber nicht blos in Kirchenwerken so sehr aus, daß man ihn weit höheren italienischen Kirchen-Componisten, als Jomelli war, an die Seite stellte, sondern auch in seinen Recitativen und in der Begleitung derselben, so daß die Wahrheit und Rundung derselben den größten Eingang fand. Dies war aber der Punkt, auf den sich Jomelli mit Recht etwas zu Gute thun durfte, worin er als einzig bewundert worden war. Das Letzte vorzüglich erregte in J. verlegenen Neid, den seine Partei gewöhnlich noch weiter trieb, als er selbst. Und diese beiden Gegner standen sich 1747 in der Carnevalszeit mit neuen Werken öffentlich gegenüber. Der Portugiese gefiel ungemein, und Jomelli wurde 14 Tage darauf (nach der Erzählung der Meisten) in seiner „Armida“ ausgepfiffen. Zum gänzlichen Mißfallen dieser Oper hatten freilich mancherlei Nebendinge, auch politischer Art, beigetragen, ohne welche die Aufregung der Masse gegen den vor Kurzem vergötterten Componisten kaum so weit hätte gesteigert werden können. Die Freunde Terradellas konnten ihr Entzücken nicht mäßigen, und ließen sogar eine Denkmünze schlagen, auf deren einer Seite T. im Triumphwagen sitzend von J. fortgezogen wurde, auf der andern las man aus einem Recitative J's die Worte: „io sono capace“. Das war zu Viel. Am nächsten Morgen fand man Terradellas Leiche mit vielen Dolchstichen in der Tiber. Man hat aber keinen gültigen Grund, J. selbst als Anstifter dieser That zu beschuldigen. Nach solchen Ereignissen mußte es freilich dem J. sehr willkommen seyn, einen höchst ehrenvollen und einträglichen Ruf von dem kunstsinnigen Herzog Carl von Würtemberg zum Ober-Capellmeister nach Stuttgart zu erhalten, den er sogleich annahm (1748). Er erhielt einen Jahrgehalt von 10,000 fl. und fand ein Orchester, das er sich nicht besser wünschen konnte. Unter anderen ausgezeichnet tüchtigen Musikern standen Lolli und Nardini unter ihm; dazu waren Oper und Ballet so glänzend, daß dieses Stuttgarter Theater gegen 20 Jahre lang unter die prächtigsten gezählt werden mußte, die damals überhaupt vorhanden waren, was in der That nicht wenig sagen will. Hier sah J. einen Wirkungskreis vor sich, der seine Ehre als Director und als Componist nur vergrößern

mußte. Die Anerkennung seines kunstverständigen und für die Kunst keinen Aufwand scheuenden Herrn mußte ihn dabei nicht wenig begeistern. Selbst die Liebe der Deutschen zu einer tieferen Harmonie, die der Italiener bisher so sehr vernachlässigt hatte, daß Manche nicht gar zu freundlich von seinen Kunsterzeugnissen geurtheilt hatten, war nicht das Letzte, was ihm für seine Kunst in seiner neuen Laufbahn zu Statten kam. J. war umsichtig genug, bald zu bemerken, daß er schlechthin nach gehaltenerer, kräftigerer Harmonie zu streben habe, wenn er seinem neuen Stande und dem Volke, für welches er nun zunächst arbeiten solle, Genüge leisten wolle. Daß er über diesem Streben nicht das vorherrschend Gefällige italienischer Melodie u. jenes äußerlich anziehenden Reizes auf das Spiel setzen werde, dafür bürgte ihm seine eigene Natur. Muß man daher auch über Burney's naives Urtheil lächeln, als sey durch Jomelli der Geschmack der Deutschen gehoben worden, so muß es doch anerkannt werden, daß die Deutschen dankbar dafür gewesen sind, daß Jomelli in seine reizende Ohrenlust etwas tieferen Gehalt legen und so sich selbst heben wollte aus Rücksicht für sie. Der Ruhm des Tondichters wuchs von Jahr zu Jahr. Es that ihm keinen Schaden, daß der Herzog die in Stuttgart und Ludwigsburg von J. componirten Opern nur für sich behalten, am allerwenigsten aber Original-Partituren aus den Händen gegeben wissen wollte; man dichtete sich zu den wirklichen Schönheiten der Opern Jomelli's nur noch neue der Einbildungskraft, die von einer musterhaften Darstellung seiner Opern auf einer der prachtvollsten Bühnen reichlich genährt wurde. Nicht das Geringste, was zum Glücke J's gehörte, war der Umstand, daß er vollkommene Gewalt über Sänger und Orchester hatte, die er bestens zu benützen verstand. In der That bewunderte man auch bald die größte Pünktlichkeit bis in die leisesten Schattirungen, so daß der Herzog dem Kaiser, dem er auf sein Verlangen eine Partitur seines J. zum Geschenk gemacht hatte, die Anfrage: ob ihm der Herzog wirklich dieselbe Oper, die doch in Stuttgart ganz anders geklungen habe, als in Wien, gegeben? dahin beantworten konnte: der Herzog habe dem Kaiser zwar die Partitur, aber nicht zugleich sein Orchester mitgegeben. In dieser Zeit stieg das Ansehen der Jomelli'schen Opern besonders in London, dessen Geschmack fast immer von dem des Auslandes abging und sich vor Allem im Italienischen gefiel. Die „Andromache" machte in England 1754 vorzügliches Glück. Noch in den neuesten Zeiten wird J. von englischen Geschichtschreibern überaus erhoben. In Würtemberg schrieb er folgende Opern: „Olimpiade"; „la Clemenza di Tito"; „Nitetti"; „Penelope"; „Enea nel Lazio"; „Catone in Utica"; „il Re pastore"; „Alessandro nell Indie"; „Ezio"; „Didone abbandonata"; „Demofoonte"; „Ciro riconosciuto"; „Vologeso"; „Artaserse"; „Fetonte" und mehrere kleinere; es werden 23 angegeben. 1765 machte ihm der König von Portugal den Antrag, an seinen Hof zu kommen, den J. jedoch ablehnte; er traf aber mit dem dortigen Hofe die Uebereinkunft, alle seine neuern Opern nach Lissabon zu senden, was auch geschehen ist. Trugen auch seine Arien völlig den Zuschnitt seiner Zeit, so wurden dennoch selbst diese damals vorzüglich gefunden, so wenig sie auch jetzt, namentlich des zweiten Theils wegen, gefallen würden. Dasselbe glückliche Schicksal hatten seine Sinfonien, d. h. seine Ouverturen, welche fast sämmtlich eine und dieselbe Einrichtung hatten. Die meisten bestehen aus 3 kurzen, mit einander wohl verbundenen Sätzen oder Sätzchen: einem kräftigen Allegro, das zuweilen von einigen Blasinstrumenten im kurzen Zwischensolo geschmückt war, einem leichten Adagio nur für Streichinstrumente, und einem Schlußpresto im Zweiviertel- oder Dreiachtel-Tacte. Auf

Eigenthümlichkeit der Oper war dabei gar nicht Rücksicht genommen, sondern sie dienten nur eben als Einleitungssätze zu jeder beliebigen Feierlichkeit. Eine der beliebtesten und berühmtesten ist die Gräfenecker Ouverture mit 2 obligaten Oboen und Waldhörnern, welches überhaupt nach der Gewohnheit der Zeit die Blasinstrumente waren, die, jedoch auch nur sparsam, noch am meisten gebraucht wurden. Im Jahre 1768 wurde das große Orchester in Stuttgart aufgelöst und die Mitglieder auf halben Sold gesetzt. Jomelli begab sich wieder nach Italien, wo er in Neapel mehrere Opern auf das Theater brachte, die er daselbst auf seinem Landsitze in Aversa theils neu geschrieben, theils nur umgearbeitet hatte. Die erste, welche nach seinem Aufenthalte in Deutschland auf dem Theater S. Carlo aufgeführt wurde, war „Armida“, wahrscheinlich nur umgearbeitet. Sie gefiel lebhaft, wie sein „Demofoonte“, der auch nur umgearbeitet seyn konnte. Dennoch hatte man schon in dieser Aufführung bemerkt, daß seine Arbeit mehr die Kenner als die Menge befriedigte. Schon seine dritte in Neapel wieder aufgeführte Oper „Iphigenia in Aulide“ hatte, meist der wenig eingeübten Sänger wegen, das Ungück, so sehr zu mißfallen, daß sie bald von der Scene genommen werden mußte, und auch später nur von Kennern am Clavier theilweis zu Gehör gebracht wurde. Dieser Unfall bekümmerte ihn so, daß die anhaltende Aufreizung ihm einen Schlagfluß brachte, von dem er sich jedoch wieder erholte. Als seine letzte Oper für Rom wird „Achille in Sciro“ genannt (1772). Außerdem hat er noch verschiedene Kirchenmusik, bis auf 40 Werke, worunter einige Oratorien, geschrieben. Oefters wird sein Benedictus Dominus Deus Israel genannt, das er nach Piccini's Erzählung für die päpstliche Capelle in Rom schrieb, bei Gelegenheit des gefabelten Examens. Sein berühmtestes Kirchenstück, das an vielen Orten aufgeführt wurde, war das Requiem in Es. J. hatte es nur mit Begleitung der Streichinstrumente geschrieben, später sind vom Capellmeister Müller Blasinstrumente hinzugefügt worden. Aber auch in dieser Umgestaltung ist es lange nicht wieder zu Gehör gebracht worden. Sein Schwanengesang war das Miserere für 2 Soprane und das Quartett der Streichinstrumente. Es ist öfters gedruckt und als sehr einfach von Vielen gelobt worden. Im Ganzen haben jedoch alle seine Kirchen-Compositionen weniger Werth als seine Opern, deren beste in ihrer Weise wohl musterhaft bleiben werden. Mozart urtheilte über ihn, wie folgt: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Style schreiben sollen.“ Das ist schlagender für Jomelli's Ruhm, als wenn die Franzosen im Separatfrieden mit Würtemberg es zu einer stillen Bedingung machten, daß der Republik eine genaue Abschrift aller Jomelli'schen Opern ausgeliefert werden müsse. 1783 sollten auf Herzoglichen Befehl alle in Stuttgart geschriebenen Opern Jomelli's auf Vorausbezahlung gedruckt werden. Das Unternehmen ist aber nicht zu Stande gekommen. Als im Jahre 1802 das kleine Theater in Stuttgart abbrannte, gingen die allermeisten daselbst geschriebenen Opern dieses Mannes bis auf einige (unter denen Fetonte), die zufällig außerhalb des Theaters lagen, in den Flammen auf. J's Bild ist öfters erschienen; unter Anderem in Lavater's „Physiognomik“ und im 7ten Jahrgange der Leipzig. allgem. musikal. Zeitung. Burney fand viel Aehnlichkeit des Gesichts mit Händel, nur daß J. viel gefälliger und höflicher sey. J. starb am 28sten August 1774. Aus Liebe und Achtung veranstalteten die Orchester in Neapel auf ihre Kosten eine große Todtenfeier, wozu Salatini die

Musik setzte. Der Kaufmann Joseph Anton Bridi in Roveredo hat ihm in Gesellschaft Gluck's, Mozart's, Händels, Sacchini's und Jos. Haydn's 1823 ein Ehrendenkmal gesetzt. G. W. Fink.

Jonas, Carl, wahrscheinlich zu Berlin geboren um 1770, ward von der Prinzessin Amalie von Preußen dem berühmten Fasch zur Ausbildung übergeben. Unter dieses Mannes gründlicher Leitung studirte er hauptsächlich die Composition und das Clavier, woneben er auch noch das Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin besuchte. Nach dem Tode der Prinzessin ward er vom Könige Friedrich Wilhelm unterstützt und 1790 auch auf die Universität nach Halle geschickt. Noch während seines Aufenthalts in Berlin componirte er mehrere Clavier- und Singsachen, die Theilnahme fanden, und that sich zum öftern auch als trefflicher Clavierspieler hervor. Sein erstes Werk waren 15 Clavier-Variationen über eine damals beliebte Ariette, die er dem Könige von Preußen dedicirte. Auf der Universität zu Halle setzte er seine musikalischen Uebungen und Studien mit nicht minderem Fleiße fort, und an Türk fand er den freundschaftlichsten Rathgeber und theilweise auch Lehrer. Alle, die ihn kannten und sein musikalisches Talent zu schätzen wußten, versprachen sich für die Zukunft Großes von ihm; gleichwohl ist seit dem Jahre 1793 nichts mehr von ihm in der musikalischen Welt bekannt geworden, außer eine Sammlung von Gesängen und Liedern, die bei Glöckner in Tilsit erschienen.

Joneck, 1) Michael, Clavier-Instrumentenmacher zu Würzburg, geboren daselbst am 14ten Mai 1748, und in dem dortigen Ober-Zeller-Kloster erzogen, wo er auch die Anfangsgründe im Clavierspiele, meist durch eigenen Fleiß, erlernte, kam auf den Gedanken, Instrumentenmacher zu werden, durch den Mangel eines Instruments, den er bei seiner großen Liebe zum Clavierspiele drückend fühlte. Er verließ deshalb das Kloster und trat bei einem Instrumentenmacher in die Lehre. Schon gegen 1770 hatte er gegen 200 Claviere verfertigt, die in jener Zeit zu den besseren gezählt wurden. Auch mit der Fortepiano-Baukunst beschäftigte er sich später, und er verfertigte unter anderen einige Flügel mit Flötenwerk. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts übergab er seine Fabrik seinem Sohne und Schüler — 2) Joseph J., der auch bei Walther in Wien längere Zeit in Condition gestanden hatte. Die Bekanntmachung der Uebernahme der väterlichen Fabrik erließ er im Jahre 1807, als er schon mehrere treffliche Flügel und Fortepiano's auf eigene Rechnung versandt hatte. Jetzt hört man freilich nur noch Wenig mehr von der Fabrik Joneck in Würzburg sprechen, einer so großen Ausdehnung auch dieselbe vor 15—20 Jahren sich erfreute. —m—.

Jones, 1) Sir William, dem wir neben mehreren anderen auch für den Musiker interessanten Schriften das vielleicht wichtigste Werk über die Musik der Indier verdanken, war einer der größten Orientalisten. Er wurde geboren 1746 auf dem Gute seines Vaters in Wales, und zeichnete sich schon in der Schule zu Harrow durch Fleiß und Talent vor allen seinen Mitschülern aus. Bereits in seinem 16ten Jahre trat er als Dichter auf, und in seinem 18ten Jahre bezog er die Universität zu Oxford, wo er das Studium der morgenländischen Literatur u. zunächst der arabischen Sprache lieb gewann. Mit Hülfe eines jungen Mannes aus Aleppo, der das gemeine Arabische fertig sprach und schrieb, übte er sich im Uebersetzen aus dieser Sprache, und legte sich dann auch auf das Studium der persischen Sprache. Mit nicht minderem Fleiße erlernte er Italienisch, Spanisch und Portugiesisch. Hierauf ward er in seinem 19ten Jahre Lehrer und Erzieher

des jungen Grafen Spencer; 21 Jahre alt, fing er an, Commentare über die asiatische Poesie auszuarbeiten. Er übersetzte Mehreres aus morgenländischen Handschriften, ward Mitglied der Königlichen Societät zu Copenhagen, 1770 Rechtsgelehrter und 1773 Mitglied der Königl. Societät zu London, nachdem er die wichtige Abhandlung „Essay on the arts, commonly called imitatives“ (welche auch 1774 zu Altenburg erschien) herausgegeben hatte, worin er die Wirkung der Musik nicht aus ihrer Kraft, Sitten nachzuahmen, sondern aus dem Mitgefühle herleitet. Seine ferneren wissenschaftlichen und poetischen Werke, die alle der morgenländischen Literatur angehören, übergehen wir. Nachdem er drei Reisen nach Paris gemacht, ward er Oberrichter zu Fort-William in Bengalen und bei dieser Gelegenheit in den Ritterstand erhoben. Vorher schrieb er seine „Physiological disguisitions or discurses on the natural philosophy of the elements etc.“ (London 1781), worin er auch on the philosophy of musical Sounds und darin von der Temperatur, vom Comma rc. handelt. Die Beschreibung der Aeolsharfe findet man aus diesem Werke übersetzt in dem Berliner musikal. Wochenblatt. Im April 1783 ging er nach Indien; im September landete er in Calcutta. Die Nebenstunden, welche sein Amt ihm ließ, widmete er wissenschaftlichen und artistischen Studien, besonders in Bezug auf Indien. 1784 gründete er die gelehrte Gesellschaft zu Calcutta; 1785 gab er eine periodische Schrift daselbst heraus, die auch für die musikalische Geschichte der Hindus von größter Wichtigkeit ist; sie ist betitelt: „the asiatic miscellany“, und 1789 die gleich wichtigen „researches“ jener Societät, in deren drittem Bande die im Eingang erwähnte besondere Abhandlung über die Musik der Indier enthalten ist, welche 1792 F. H. v. Dalberg mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen in's Deutsche übersetzte (Erfurt 1802). Beigegeben ist derselben eine Sammlung indischer und anderer orientalischer Volksgesänge. Eine ausführliche und gründliche Recension davon findet sich in der Leipziger allg. musik. Zeitung von 1803. Erwägt man die reichen und mannigfaltigen Kenntnisse in Künsten, Wissenschaften und Sprachen, welche J. in einem so hohen Grade, wie vielleicht noch Niemand besaß, so bleibt das Werk, was auch schon dagegen gesagt worden ist, und ungeachtet seiner nicht abzustreitenden manchen Mängel unstreitig doch das wichtigste und gründlichste seiner Art, und muß ein wahrer Schatz der musikalischen Literatur genannt werden. Jones ganzes Leben war von dem großen Gedanken erfüllt, den Orient mit dem Occident in engere geistige Verbindung zu bringen, die Literaturschätze des Morgenlandes, welche die reinsten Grundlaute menschlicher Bildung enthalten, dem verfeinerten Europa mitzutheilen, und dieses ehrenvolle und für unsere Kenntniß der orientalischen Kunst so höchst ersprießliche Bestreben läßt sich auch in dem Werke schlechterdings nicht verkennen. Er starb im April 1794. Seine sämmtlichen Werke sind in sechs Quartbänden zu London erschienen. — 2) Edward Jones, ein englischer musikalischer Schriftsteller aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, und wahrscheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, wurde zu Meirionyd'd in Wales geboren. 1784 erschienen von ihm zu London „Musical and poetical reliques of the welsh Bards etc.“, denen 1789 dann noch mit einer Abhandlung über die Harfe ein zweiter Theil folgte. Es ist dies einer der schätzbarsten Beiträge zur Geschichte der ältern Poesie und Musik, besonders im Lande Wales; höchst interessant darin ist die sehr sauber gedruckte Sammlung walischer Gesänge. 1802 kamen von ihm unter dem Titel „the bardic museum of primitive british litterature etc.“, musikalische, poetische und historische

Ueberreste der Barden und Druiden in Walis, aus den besten Urkunden geschöpft, heraus. Sie enthalten die bardische Triade, historische Oden, Lobreden, Gesänge, Elegien, Grabschriften der Krieger, wie auch die alten Kriegsmelodien der Barden mit neuen Bässen und Veränderungen für die Harfe oder das Clavier und für die Violine oder Flöte u. s. w. Auf dem Titel nennt er sich Barde des Prinzen von Walis. Um dem gänzlichen Verfalle des Harfenspiels in Wales zuvorzukommen, erneuerte er um 1788 auch zu Corben den alten feierlichen Wettstreit der versammelten Barden, der nachgehends auch unter seiner Leitung mehrere Jahre an irgend einem Orte in Nord-Walis wiederholt ward, und wobei er jedesmal an die besten Tonkünstler und Dichter Preise austheilte. Dies ist leider aber auch Alles, was wir von ihm wissen. — 3) Robert Jones, zuweilen auch Jons geschrieben, war ein zu Anfange des 17ten Jahrhunderts berühmter Lautenist zu London, und auch allen Nachrichten zufolge fleißiger und talentvoller Componist für sein Instrument. Doch sind nach Allem, was jetzt noch von ihm bekannt ist, nur zwei seiner Werke im Druck erschienen, nämlich 1609 unter dem Titel „ein musikalischer Traum" 4 Bücher 2- bis 4stimmiger Gesänge mit Lauten- oder Gamben-Begleitung, u. einiger reiner Instrumentalsätze für die Laute; und wenige Jahre darauf unter dem Titel „der Lustgarten der Musen" ebenfalls 5 Bücher Gesänge mit Begleitung der Laute und des Basses. Mehrere seiner Compositionen erhielten den Preis, und von diesen befinden sich einige fünfstimmige Gesänge in dem zu London 1601 unter dem Titel „Triumph der Oriane" gedruckten Werke. Dr. Sch.

Jongleur. Man darf die Namen Jongleur u. Troubadour nicht verwechseln, wie freilich schon oft geschehen. Jongleur (prov. joglar) heißt eigentlich ein Gewandtheitskünstler, der sich mit seinen Gaukeleien sehen läßt, denn der Name kommt her von jocus, und ein genauerer Sprachgebrauch verbindet mit ihm immer den Begriff des Fremdartigen, Zauberähnlichen, zur Erinnerung an die Gebiete, denen jene Künste entstammen. Da in dem Mittellateinischen das Wort jocus aber Spiel, d. h. Musik, bedeutet, so waren im Mittelalter auch die Jongleurs Spielmänner oder Instrumentisten, welche den Troubadours zur Seite gingen. Von daher mag sich denn auch wohl jene Verwechslung schreiben. Jongleurs hießen damals alle Diejenigen, welche aus der Poesie und Musik ein Gewerbe machten; Troubadours dagegen Alle, welche sich mit der Kunstpoesie beschäftigten (s. Troubadour). Ueber das Gewerbe dieser Classe von Spielleuten, der Jongleurs, seit dem Aufkommen der Troubadours fehlt es nicht an Nachrichten. Ihr Hauptgeschäft bestand in der Ausübung der Tonkunst, an die man indessen damals, im Mittelalter, natürlich weit geringere Forderungen machte, als zu unserer Zeit. Die Zahl der Instrumente, deren sie sich bedienten, war bedeutend. Als das wichtigste galt die Viole, die unserer Geige sehr nahe kam und auch wie diese mit einem Fiedelbogen gespielt wurde; auch Harfe und Zither waren bei ihnen sehr beliebt. Eine Anschauung von der Gestalt dieser Instrumente, so wie überhaupt von dem Aufzuge eines Jongleur geben die Abbildungen in der „Cäcilia" Bd. VII. pag. 50. Guiraut von Calanson nennt noch andere Instrumente, deren Bedeutung sich nicht genau bestimmen lassen möchte, nämlich Trommeln, Castagnetten, Symphonie, Mandure, Monochord, Rote mit 17 Saiten, Geige, Psalterion, Sackpfeife, Leier, Pauke; er macht zugleich dem Jongleur zur Pflicht, wenigstens 9 Instrumente zu verstehen. Bertrand von Born gedenkt auch der Trompeten, Hörner und Posaunen dieser Spielleute. Ein wichtiges Geschäft derselben war: die des Vortrags unkundigen

Hofdichter auf ihren Fahrten zu begleiten, um sie mit Gesang und Spiel zu unterstützen, oder die Lieder vornehmer Dichter, die aus ihrer Kunst keinen Gewinn ziehen mochten, an den Höfen vorzutragen. Dieses merkwürdige Verhältniß zwischen Dichter und Musiker gehört zu den Charakterzügen der provencalischen Kunstpoesie, indem es nirgends anderwärts in solcher Ausdehnung gefunden wird. Jeder Dichter, dessen Lage es erlaubte oder gebot, hatte einen oder mehrere solcher Jongleurs in seinem Dienste. In den Geleiten am Schlusse der Lieder wird das Verhältniß häufig berührt, indem der Dichter daselbst seinem dienenden Jongleur irgend eine Weisung in Bezug auf den Vortrag des Gedichtes ertheilt. Dieser pflegte nämlich das Lied mündlich zu empfangen und aus dem Gedächtnisse vorzutragen, wiewohl der Verfasser es aufzeichnete oder aufzeichnen ließ. Außer den Liedern der Troubadours, welche jene herrischen Dichter waren, pflegten die Jongleurs auch die poetischen Erzählungen vorzutragen, deren eine unglaubliche Menge im Lande verbreitet war. In den Anweisungen für sie wird ihnen gewöhnlich ein großes Verzeichniß von solchen Erzählungen vorgerechnet, die sie inne haben mußten. Wer sich auf die Kunst des Erzählens besonders gut verstand, dem gab man auch den besondern Namen eines Erzählers, contaire. Indessen kehrten die Jongleurs, welche alle jene Geschäfte in ihrer ersten Blüthezeit vorzugsweise verrichteten, bald zu ihrem ursprünglichen Thun und Treiben zurück, wie es in der Bedeutung des Stammwortes jocus, jocularis, joculator angezeigt wird. Sie stellten die Lieder, die sie absingen halfen, dramatisch dar und wurden Possenreißer, die, in eignen Banden vereinigt, mancherlei Bevorrechtungen hatten. Daher hießen sie auch Mimi, Contrafazedori. So bildeten sie in Paris, wo sie ihren Hauptsitz hatten, eine eigene Genossenschaft, die in der rue des jongleurs, nachmals S. Julien des ménétriers, beisammenwohnte, doch eben nicht im Rufe der besten Sitte stand, gleichwohl aber auf die Kunstbildung der niedrigen Volksklassen einen wesentlichen Einfluß ausübte, wie in dem Art. Frankreich — französische Musik gezeigt ist. Was man jetzt Jongleurs nennt, Meister in allen Uebungen der Gewandtheit und der Aequilibristik, bezeichnete man damals mit dem Worte bateleurs, batalores. Mit der Entstehung dieser Bedeutung des Worts (schon mit dem Ende des 13. Jahrhunderts) hört aber auch alles musikalische Interesse der Jongleurs auf. Jetzt traten die Ménétriers und Troubadours (s. beide Art.) ganz an ihre Stelle, und sie wurden bloße Seiltänzer und Gaukler, die tanzten, überschlugen, durch Reife sprangen, Aepfel und Messer mit den Zähnen fingen, Schwerdter verschluckten rc. und ihre frühere musikalische Kunstbedeutung höchstens noch auf die Fertigkeit beschränkte, den Gesang der Vögel, das Gebell der Hunde rc. nachzuahmen. Auch bildeten sie in dieser Gestalt keine besondere Genossenschaft, Innung mehr. Von Paris aus zerstreuten sie sich nach und nach fast über die ganze Erde. Man vergl. in dieser Hinsicht den Aufsatz von Böttiger in der Abendzeitung 1820 Nr. 117 ff. und 1823 Nr. 229 ff. Hier, wo nur Musikalisches zu besprechen ist, kann nicht weiter die Rede davon seyn.

Jonisch, jonische Tonart, einer der alten Kirchentöne, und zwar Dur mit großer Septime: c, d, e, f, g, a, h, c. Die jonische Tonart ist also die einzige unter den alten Tonarten, die mit einer unserer Tongattungen, und zwar mit Dur, der melodischen Grundlage nach ganz übereinstimmt. Demungeachtet war ihr Charakter bei den Alten eigenthümlicher bestimmt, als bei uns; denn unsere sämmtlichen Durtonarten haben dieselbe Tonleiter und moduliren nach gleichen harmonischen Grundsätzen; die Alten

aber hatten außer dem Jonisch-Dur auch noch ihre mixolydische und, wenn sie wollten, ihre lydische Tonart, beide ebenfalls Dur, aber in Tonleiter und Modulation wesentlich verschieden. Auch abgesehen von diesen andern Durtönen gaben sie aber der jonischen Tonart eine Wendung, die sie von unserem Dur charakteristisch unterschied. Nach richtigen Grundsätzen geht nämlich, wie bekannt, unsere Modulation in Dur zunächst nach der Dominante; unser C-Dur z. B. wird der Regel nach **zuerst** nach G-Dur ausweichen, oder auch **nur** nach G-Dur, wenn nur eine einzige Ausweichung statt haben soll; eine andere Art zu moduliren muß als Ausnahme von der Regel angesehen werden, würde sogar früheren Componisten als eine nicht unbedenkliche Freiheit erschienen seyn. Aber eben jene nächste und insofern allerdings gemeinste Modulation in die Dominante finden wir in den Chorälen aus der Blüthezeit der alten Tonarten geflissentlich theils ganz umgangen (wie z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' sey Ehr — Herr Christ der ein'ge Gottessohn — Herr Gott dich loben alle wir) theils (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr — Vom Himmel hoch da komm' ich her — Nun bitten wir den heiligen Geist — Nun lob' mein Seel' den Herren — Schmücke dich o liebe Seele — O Herr Gott dein göttlich Wort — Wach' auf mein Herz und singe — und vielen andern) durch Schlußfälle im Haupttone oder Ausweichungen in den Parallel-Moll- oder Unterdominantenton verspätet. Hierzu kommt endlich noch, daß die jonische Tonart, wenn sie in voller, ursprünglicher Kraft und Bedeutung, authentisch (nicht in plagalischer Anwendung als Hypojonisch) auftrat, meistens in dem hellen, klaren C aufgestellt wurde. So war sie denn nun in ihrem hellen, heitern, dem natürlichen Tonquell zunächst entschöpften und doch von dem zu Alltäglichen **sonderlich** frei gehaltenen Wesen der eigentliche und gebührende Sitz heitern, freudigen, starkmüthigen Gesanges; und eben daher schreiben sich die zu Anfang jonischer Choräle so ungemein häufigen Schlüsse im Haupttone, welche dem Ganzen Sicherheit und erhöhte Festigkeit zu geben dienen. Selbst an manchen Stellen, die beiderlei Modulationen, die tonische und die in die Dominante, zulassen — z. B. im ersten Strophenschlusse des Luther'schen Gesangs: Ein' feste Burg —

oder

möchte die tonische (hier mittelst der Unterdominante) den Vorzug größerer Würde und Feierlichkeit haben, obwohl besondere Umstände in größeren Werken, oder die besondere Stimmung uns auch zu der Dominantenmodulation leiten können, die unserer heutigen Gewöhnung näher liegt. So findet sich auch der Choral: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr", dessen erste Strophe allerdings den Dominantenschluß zuläßt, in seiner alten charaktervollen Gestalt*) nicht auf die Dominante des Haupttones, sondern auf die der Paralleltonart (nach heutiger Art zu reden) hingewendet. ABM.

---

*) Vergl. Cantional rc. v. J. H. Schein, Leipzig 1627 (2te Aufl. 1645) oder auch das evangel. Choral- und Orgelbuch von A. B. Marx in beiden oben genannten Chorälen. Seth Calvisius, einer der Hauptgewährsmänner über alte Tonarten, wendet sogar den ersten Schluß des erstern Chorals (Ein feste Burg) auf den Moll-Dreiklang der Mediante. Vergl. Kirchengesänge rc. durch Sethum Calvisium 1597 und die verdienstliche Sammlung von Chorälen von C. F. Becker und G. Billroth 1831.

Joseph, Georg (Hoffmann in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" nennt ihn Josephi), war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Musikus in der Hofcapelle des Bischofs von Breslau. Er gab heraus: „Heilige Seelenlust, oder geistliche Hirtenlieder der in ihrem Jesum verliebten Psyche, gesungen von J. Ang. Silesio und von Georg J. mit ausbindig schönen Melodien geziert, auf's neue übersehen" (erste Aufl. 1668, zweite Aufl. 1697). Ein Excemplar dieser Lieder befindet sich auf der Bibliothek zu Gotha; ein anderes besitzt Hoffmann, der darnach folgendermaßen über J. urtheilt. „Er gehört — sagt er — zu den erfreulichsten musikalischen Erscheinungen des 17. Jahrhunderts. Wärme des Gefühls, das sich in den zartesten Melodien kund giebt, die dem Jahrhundert nicht anzugehören scheinen, in dem sie geschaffen worden, die Klarheit der Ideen, die fern von dem mechanischen Zwange, dem damals der Schwung der Fantasie unterlag, frei ist, das kindlich fromme Gemüth im Contrast mit der stürmischen Leidenschaft, die frohlockende Stimme im Gegensatze der tiefsten Wehmuth, diese ästhetische Verschiedenheit des Inhalts, in welchem die 215 Lieder verfaßt sind, und sich dem Texte des Dichters innig anschließen, erhebt J. weit über seine Zeit, und räumt ihm unter den geistlichen Lieder-Componisten einen ehrenvollen Platz ein." Mehrere von den Liedern leben auch noch heut zu Tage in dem Munde des Volks, besonders in der Oberlausitz. w.

Josquin des Prés oder Desprèz, auch Giosquino del Prato u. Jodocus Pratensis oder a Prato genannt, zuweilen auch Joffien, gehört unter die merkwürdigsten Männer seiner Zeit, u. dennoch ist trotz seiner Berühmtheit seine Herkunft bisher so ungewiß gewesen, als es sein Geburts- und Todesjahr ist. Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener stritten sich um die Ehre, ihn den Ihrigen zu nennen. Der fleißige, aber auch nicht selten oberflächliche und schnellgläubige Burney hielt ihn, seiner vorgefaßten Meinung wegen, als sey Italien das erste Hauptland harmonischer Gesänge, für einen Toskaner aus der Stadt Prato. Forkel läßt es dahin gestellt seyn, möchte ihn jedoch gern als einen Deutschen gelten lassen. Was man Alles über diesen großen Contrapunktisten meinte, kann aus Gerber's n. Lex. der Tonkünstler zur Genüge ersehen werden, wo man auch die noch vorhandenen Gesänge des Meisters sehr fleißig angeführt findet. Nur die mannigfachen Sagen möglichst zu berichtigen, trat Hr. Perne 1827 in der voriges Jahr eingegangenen Revue musicale des Hrn. Fétis Nr. 36 mit einer Untersuchung auf, welche von dem Herausgeber mit Bemerkungen begleitet wurde. Die hauptsächlichsten Ergebnisse waren: Josquin, geb. zu Cambray in Burgund um das Jahr 1440, kam in seiner Jugend als Sängerknabe an die Collegiat-Kirche zu St. Quentin in der Picardie; nach seinem Stimmenwechsel ging er in die Musikschule Ockenheim's um 1455, den Contrapunkt zu lernen, worauf er wieder als Lehrer nach St. Quentin ging und so lange dort blieb, bis er unter Sixtus IV., reg. von 1471 bis 1484, an die päpstliche Capelle berufen wurde. Baini handelt in seinem Werke: Ueber das Leben und die Werke des H. Pierluigi da Palestrina, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834 (deutsch) S. 160 von ihm, wo es unter Anderm heißt: Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden. „Seine Compositionen verdrängten in den Capellen bald Alles, was vor ihm da war." Von Rom kehrte er nach Cambray zurück, man weiß nicht wann, wo er weilte, bis ihn Ludwig XII. König von Frankreich als ersten Sänger an seine Capelle berief, was nicht vor 1498 geschehen seyn kann (B. erzählt S. 52, Josquin habe

noch jung die päpstliche Capelle verlassen, um in die Dienste des Hofes von Frankreich zu treten). 1499 erhielt er vom Könige eine Pfründe zu Condé im Hennegau, wo er 1501 gestorben und daselbst am Hochaltare begraben seyn soll. Dagegen hatte Hr. Fétis Hennegau als Geburtsprovinz und wahrscheinlich Condé als Geburtsstadt zu erhärten gesucht. Allein schon in der gekrönten Preisschrift R. G. Kiesewetters „über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (Amsterdam 1829 in 4) wurde S. 89 sehr richtig bemerkt, daß der König von Frankreich über die Pfründen zu Condé nicht verfügen konnte und daß auch der angeführte Gewährsmann Aubert Miré nicht sagt, daß Josquin diese Pfründe der Gnade Ludwig's zu verdanken habe. Es wird daher für viel glaublicher gehalten, was auch schon längst als angenommen feststand, J. sey in die Dienste Kaisers Maximilian I. getreten, dessen Capellmeister er auch von Lucas Lossius genannt wird. Auch auf dem Titel einiger seiner Werke liest man diesen Titel, namentlich auf einem 1520 zu Augsburg mit in Holz geschnittenen Formen gedruckten Motettenwerke. Forkel erzählt in seiner Geschichte der Musik im 2. Th. S. 556, J's Bild und Epitaph stehe zu Brüssel in der St. Gudula-Kirche; es steht aber in des Gerard Avidius Versen weder das Todesjahr, noch daß J. dort begraben liege. Offenbar setzt jedoch Hr. Perne J's Tod zu früh an. Denn da Ockenheim 1512 noch lebte und Josquin eine Nänie auf ihn in Musik setzte, die uns Forkel S. 541 u. f. unter dem Titel mittheilt: la Deploration de Johan Okenheim, à 5 Parties — so muß sein Tod später gefallen seyn. Die neueste Untersuchung über Josquin ist von Hofrath Kiesewetter und befindet sich in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1835 in Nr. 24. Die Gewährsmänner der beiden angegebenen Untersuchungen werden verworfen aus Gründen, die man dort nachlesen mag. Ein 1530 bis höchstens 1533 geschriebener Codex der Bibliothek zu St. Gallen nennt ihn „Belga Veromanduus." Es wird gezeigt, daß das französische Vermandais ein kleiner District der Picardie ist, dessen Hauptstadt St. Quentin ist, zu Burgund gehörig, was 1477 an Maximilian I. kam, und nach manchen Kämpfen 1559 an die Franzosen abgetreten wurde. Die alte, schon im 5. Jahrhunderte von den Vandalen zerstörte Augusta Veromanduorum lebte in St. Quentin wieder auf. Hier, in dessen Nähe noch ein kleiner Ort Vermand liegt, wird sein Geburtsort gefunden, wo er auch seine Jugend verlebte. Er war also aus der eigentlichen Picardie und ein Niederländer. Dagegen ist sein Todesjahr noch nicht ermittelt. Baini erwähnt noch widriger Schicksale, die ihm seine gute Laune so wenig nehmen konnten, daß er sogar mit heiligen Worten in seiner Musik oft scherzhaft war. Das mag sich nur auf eine kurze Zeit seiner Jugend in Italien beziehen. Sonst hatte er, was er wünschen konnte, auch eine Menge der trefflichsten Schüler. Wenn übrigens unter den italienischen Lieder-Componisten ein Josquin (Giosquino) d'Ascanio genannt wird, so mag dieser nach K's Urtheil der Leichtfertigkeit der Arbeit wegen weit eher ein Pseudonymus, als unser J. seyn, dessen contrapunktische Sätze stets meisterlich waren und als Muster anerkannt wurden. Forkel, Burney, Hawkins und nach ihnen Kiesewetter liefern mancherlei Compositionen von ihm, und unser Gerber zählt viele seiner gedruckten und im Manuscript vorhandenen Werke auf. Auch in der päpstlichen Capelle werden noch viele seiner Handschriften aufbewahrt, z. B. mehr als 20 Messen und eine große Sammlung Motetten.

G. W. Fink.

Joubert, Mr., in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist an der Cathedralkirche zu Nantes. 1776 ward im Concert spirit.

zu Paris das Oratorium „la Ruine de Jerusalem ou le Triomphe du Christianisme“ von ihm aufgeführt, und 1778 in Nantes die Operette „la Force de l'habitude.“ Mehr ist nicht von ihm oder über ihn bekannt.

Journet, Franzisca, geb. zu Lyon um 1680 und dort auch zur Sängerin gebildet, glänzte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts als erste Sängerin an dem großen Theater zu Paris. Sie hatte eine schöne Stimme, ein edles Ansehen, vortreffliche Action und etwas so einnehmend Rührendes in ihrer Gesichtsbildung und in ihrem Vortrage, daß sie, namentlich in zärtlichen Rollen oft den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer machte. 1720 verließ sie mit einer ansehnlichen lebenslänglichen Pension die Bühne, starb aber auch schon zu Paris 1722.

Jovanelli, s. Giovanelli.

Jozzi, Giuseppe, geboren zu Rom, war Castrat, und wie Burney versichert, ein guter Musiker, aber nur mittelmäßiger Sänger, wenigstens was die Stimme an sich betrifft. 1746 befand er sich zu London, wo er unter Anderem in Gluck's Oper: „la Caduta de' Giganti“ mit Beifall auftrat. Ungleich mehr Aufsehen machte er daselbst jedoch durch sein fertiges Clavierspiel. Er brachte Alberti's berühmte Sonaten mit nach London, ließ sie als seine eigene Compositionen drucken und verkaufte jedes Buch für eine Guinee. Später ward der Betrug zwar entdeckt, doch blieb ihm das anerkannte Verdienst, durch seinen meisterhaften Vortrag die Engländer mit diesen Sonatenwerken zuerst bekannt gemacht zu haben. Indeß war der Vorfall auch Veranlassung, daß er London wieder verließ, und sich nach Holland wandte, wo er sich endlich gegen 1760 zu Amsterdam als Gesanglehrer habilitirte. 1761 erschien hier auch von ihm ein Buch Claviersonaten, in welchen der Baß immer geht g d h d g d h d, die gleichwohl aber viel Beifall fanden. Dies läßt Gerber vermuthen, daß sie ebenfalls nicht seine, sondern Alberti's Arbeiten waren. Sein Todesjahr, das wahrscheinlich in die 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, ist nicht genau bekannt. 17.

Irgang (auch Irrgang geschrieben), David, geboren am 4. December 1707 zu Rottenburg an der Oder, kam in seinem 14. Jahre auf die Schule zu Lauban, wo er 12 Jahre blieb, und sich den theologischen Studien widmete. Kränklichkeits halber verließ er aber die wissenschaftliche Laufbahn und ging nach Schlesien, wo er bei Lähn Gelegenheit fand, zwei Jahre lang bei einem Landgutsbesitzer als Hauslehrer zu leben. Von 1735 an verweilte er 7 Jahre lang als Privatlehrer zu Märzdorf. Besonders sein fertiges Clavier- und Orgelspiel und der gründliche Unterricht, den er darin ertheilte, waren es, die ihm seinen Lebensunterhalt sicherten. 1742 ward er dann Schullehrer und 1743 endlich Cantor und Organist in Kaiserswaldow, wo er am 22. April 1776 starb. In seiner Blüthezeit galt er für den fertigsten Clavierspieler und gewandtesten Organisten in dem ganzen Bunzlauer Kreise. f.

Irland — irländische (irische) Musik. Bis gegen Ende des 10. Jahrhunderts war Irland, selbst unter einem Namen (Scotia oder Scottia), mit Schottland vereint; erst König Malcolm II. trennte beide Länder und gab letzterem den Namen Scotia allein, und bald darauf, im 12. Jahrhunderte, ward Irland eine englische Besitzung unter König Heinrich II. Das ist Ursache, daß unter Anderm die Irländer auch niemals eine eigene Musik besaßen. Wie die altschottische ist auch ihre Musik keine andere als die der Gaelen, und wenn auch D. Maccullock behauptet, die

Irländer hätten eine eigene Musik gehabt, und kein gebildeter Schotte werde ihnen die Melodien streitig machen wollen, die für die Harfe besonders geeignet wären, so setzt er doch auch wohlweislich hinzu, daß sie mit den Bewohnern des gaelischen Landstrichs zusammen eine eigenthümliche Musik gehabt hätten. S. daher über die alte irische Musik d. Art. Keltische Musik. D. T. Campell beweist nach seiner im Ganzen höchst unsichern Art zwar, daß die altschottische Musik, und theilweis auch noch die neuschottische, eine Nachahmung der irländischen sey; allein, geben wir das auch zu, so wird damit noch keineswegs unsere Ansicht wiederlegt, daß die altirische Musik keine andere als die keltische war, aus welcher auch die schottische entstanden ist, und die Aehnlichkeit, welche noch jetzt zwischen manchen schottischen und irländischen Melodien herrscht, kann hier auf keiner Seite als Beweisgrund angeführt werden. Bis zur Zeit der englischen Oberherrschaft also war die irische Musik keine andere als die keltische; vom Beginn jener Zeit an aber ward auf der andern Seite wieder der Einfluß der englischen Cultur auf die Irländer sowohl in den Künsten als Wissenschaften zu merklich und vorherrschend, als daß sie hätten in der Musik auch nur irgend eine Selbstständigkeit behaupten können. Es ergiebt sich dies schon aus dem sehr mangelhaften Zustande der damaligen Musik in Irland. Giraldus, mit Beinamen Cambrensis, sagt, indem er von der Musik der Irländer im 12. Jahrhundert spricht, daß sie sanft und rein, doch nur auf 4, höchstens 5 Noten beschränkt gewesen sey, und daß sie immer mit einer gut in das Gehör fallenden Note angefangen und geendet habe. Und von Instrumenten hatten die Irländer damals nur die Trommel und Harfe. Auf dieser besaßen sie noch die meiste Geschicklichkeit. Dreist dürfen wir daher alle spätere irische Musik mit der englischen gemeinschaftlich, als ein Ganzes betrachten, jedoch immer mit besonderm Augenmerk auf diese, die stets jene hinter sich ließ, wie es auch bei dem Religions-Gegensatze der beiden Völker wohl nicht anders seyn konnte. Haben die Irländer noch etwas eigenthümlich Musikalisches, so ist es ihre Volksmusik, die, in der Regel, den natürlichsten Ausdruck von Schmerz und Melancholie an sich trägt, und deren Melodien uns häufig an jenes Sylbenmaas erinnern, welches man an Porgolese tadelte. Einer harmonischen Durchbildung sind die Irländer bis auf den heutigen Tag unfähig geblieben. Ihre Harmoniker sind Engländer. Melodien von eingebornen irischen Tonkünstlern sind kaum geeignet, von einem Baß begleitet zu werden. Man versuche es, einen solchen dazu zu setzen, und man wird sich bald von der Wahrheit des Gesagten überzeugen. Der alte keltische Charakter klebt ihnen selbst noch jetzt an. Von ihrem sechsten zum siebenten Tone ist das Intervall eines halben, von dem siebenten zum achten aber das eines ganzen Tones. Der Engländer geht so weit in seinem Spott über die Armseligkeit der wirklich irischen Musik, daß, wenn er in einer seiner Nationalopern ein lustiges Kammermädchen oder eine alte weibliche Thörin auftreten läßt, ihr gewöhnlich ein irish song zu singen giebt, das immer das größte Gelächter in den Häusern erregt. Ja zum Sprichwort ist dieser irische Gesang dort geworden, und hier kann daher auch diese kurze Notiz über den Zustand der wirklich irischen Musik vollkommen genügen, wenn wir sie mit der wiederholten Bemerkung schließen, daß alle wirklich musikalische Kunst in Irland, jetziger Zeit, rein englisches Eigenthum, englischen Charakters ist.

Ende des dritten Bandes.

N Text.

Notenbeilage I.

1.

Ipsi — so — li — — — — — —

2.

servo fi — dem —

3.

Ipsi me to - ta

4.

De-vo - tio — ne com — mit — to

5.

Ho-mo e - rat in Iheru - sa - lem oder so: Hie-ru — sa-lem.

6.

Ve - ni ad do - cen - dum nos vi - am pruden - tiae.

7.

Sex - ta ho — ra se-dit super puteum — — — — — — — —.

8.

Sexta — ho - ra se - dit su - per pute - um —, — —.

9.

Vic - tor ascen - dit coelos un - de de - scen - det.

10.

Ve - ni - te ad - o - re - mus.

a.)

Amna Aya Aya Amna ah Amna Aya Aya Amna

ah ah etc. .... hier tritt der Gesang ein ....

D. C.

b.)

Beilage Nr. III.

Ve- osten- de par-
Veni o- sten- de partum
Ve- ni- tium o-
Ve- de partum vir-

tum vir- e se-
vir- e
stende par omne om- ne
gi

et par

par

um

um

um.

Te um.

e de cet par

de cet par

cet par

um

um

um.

De um.

Digitized by Google

Digitized by Google

Notenbeilage I.

1.

Ipsi — so — li — — — — — —

2.

servo fi — dem —

3.

Ipsi me to - ta

4.

De-vo - tio — ne com — mit — to

5.

Ho-mo e - rat in Iheru - sa - lem oder so: Hie-ru — sa-lem.

6.

Ve - ni ad do-cen-dum nos vi - am pruden - tiae.

7.

Sex-ta ho — ra se-dit super puteum — — — — — — —.

8.

Sexta — ho - ra se - dit su - per pute - um — — —.

9.

Vic - tor ascen - dit coelos un - de de - scen - det.

10.

Ve - ni - te ad - o - re - mus.

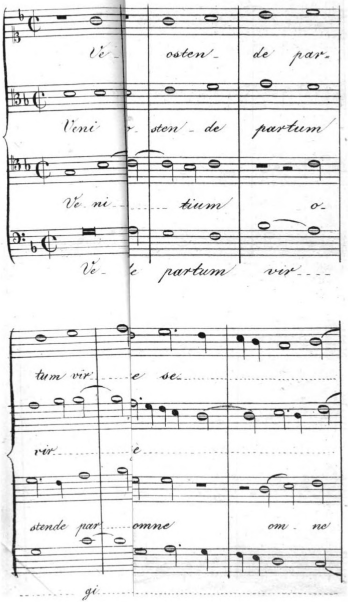
a.)

Amna Aya Aya Amna ah Amna Aya Aya Amna

ah ah etc:

hier tritt der Gesang ein

D. C.

b.)

Ve_ osten_ de par_
Veni o_ sten_ de partum
Ve_ ni_ tium o_
Ve_ de partum vir
tum vir e se_
vir e
stende par omne om_ ne
gi

de cet par

de cet par

cet par

um

um

um.

De um.